



**Filosofická fakulta University Karlovy**

**Ústav dějin umění**

**Bakalářská práce**

**Potopa: Extrakt z vybraných kultur a nástin  
biblického pojetí**

**The Flood: An Extract from Selected Cultures and a  
Biblical Approach Vignette**

Martin Zima

Vedoucí práce: prof. PhDr. Lubomír Konečný

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem tuto práci napsal zcela sám, pouze za použití dostupných materiálů, jejichž seznam je uveden na konci této práce. Tato práce nebyla využita k získání stejného nebo jiného titulu na jiných školách.

.....  
vlastnoruční podpis autora

## **Poděkování**

Rád bych poděkoval vedoucímu své práce prof. PhDr. Lubomíru Konečnému za velmi podnětné konzultace. Zvláště bych však chtěl poděkovat své přítelkyni, bez jejíž podpory bych tuto práci nebyl schopen napsat.

## **Anotace / Abstraction**

Cílem této práce je shromáždit materiály zabývající se potopou ve výtvarném umění a lidové slovesnosti. S pomocí této literatury je pak v první části práce nastíněn vývoj mýtů o potopě ve vybraných kulturách. Druhá část se zabývá výtvarným pojetím mýtu: na několika stěžejních pracích známých umělců je ukázán vizuální vývoj příběhu od raných dob křesťanských až po 19. století.

The main aim of this study is to review materials concerning the topic of the Flood in fine arts and folk literature. Based on gathered resources the development of Flood myths of selected cultures has been described in the first part of this study. The other part deals with the artistic concept of the myths: the evolution of the story has been analysed in several crucial works of well-known artists from the early Christian period up to the 19th century.

## Obsah

Anotace / Abstraction.....	4
Obsah.....	5
1 Úvod.....	6
2 Extrakt z vybraných kultur.....	7
2.1 Řecko.....	7
2.1.1 Ogýgés.....	7
2.1.2 Deukalión.....	7
2.2 Indie.....	9
2.2.1 Indické texty zmiňující potopu.....	9
2.2.2 Purány.....	10
2.2.3 Satapatha-Brahmana a Mahabharata.....	11
2.3 Mezopotámie.....	12
2.3.1 Xisuthros.....	12
2.3.2 Epos o Gilgamešovi.....	14
2.3.3 Mýtus o Atrachasísovi.....	15
2.4 Další příběhy o potopě (Čína, Severní Amerika, Austrálie).....	16
3 Nástin biblického pojetí.....	17
3.1 Starý zákon.....	17
3.1.1 Kněžská kodex.....	17
3.1.2 Jahvistický dokument.....	19
3.2 Srovnání s Ovidiovými Proměnami.....	20
3.3 Raně křesťanská zpodobnění biblické potopy.....	20
3.4 Symbolická rovina .....	23
3.4.1 Typologie.....	23
3.4.2 Archa.....	28
3.4.3 Potopa.....	31
3.5 Paolo Uccello.....	32
3.6 Michelangelo.....	37
3.7 Raffael.....	39
3.8 Leonardo da Vinci.....	41
3.9 Nicolas Poussin.....	44
Anne-Louis Girodet-Trioson.....	45
4 Závěr.....	49
5 Seznam použité literatury.....	50

# 1 Úvod

Jedním z účelů této práce je shromáždit literaturu zabývající se potopou, a to jak v biblickém podání, tak v rámci významných světových kultur.

Druhým cílem této práce pak bylo právě za pomoci zmíněné literatury vytvořit nástin vývoje smýšlení o potopě a o jejím zobrazení v středověku a novověku (až do 17. století).

Práce je rozdělena na dvě části. První sleduje pojednání o potopě v předbiblických časech a je zaměřena především na literární a narativní složku historie. U jednotlivých národů jsem dbal na to, aby byly vybrány reprezentativní vzorky a aby se jednalo o ty příběhy, jež měly pokud možno přímý vliv na pozdější biblické převyprávění (oblast Mezopotámie). Druhá část se pak zabývá biblickou podobou potopy: na několika stěžejních pracích jsem se pokusil ukázat vývoj jak v pojetí výtvarném, tak zejména ikonografickém.

Literatura, jež se zabývá nejrozličnějšími podobami příběhů o potopě z dob před Kristem, je především německého jazyka. Rád bych vyzdvihl především práce Johannese Riema a Richarda Andreeho, jež se staly základními kameny pro první část této práce. Pro druhou část jsem čerpal především z velmi obsáhlé práce Hanny Hohl.

## 2 Extrakt z vybraných kultur

### 2.1 Řecko

Staří Řekové mezi mnohými bájemi uchovávaly i dva příběhy, pro tuto práci zejména důležité: příběhy Ogýga a Deukalióna. V obou zmíněných vyprávěních totiž jistým způsobem právě potopa hraje svou roli.<sup>1</sup>

Obě řecké báje se poprvé objevují již v pátém století před Kristem a nejsou zachyceny ani Homérem ani Hesiodem.

#### 2.1.1 Ogýgés

Ogýgés nebo Ogygos, popř. Ogygus byl králem Attiky, poté také králem bohů a lidí. Potopa, která zachvátila celou Attiku a u jejíhož zrodu stálo dnes již vyschlé jezero „Kopais“<sup>2</sup>, zničila vše, co jí přišlo do cesty, s výjimkou Ogýga, který se zachránil na lodi.<sup>3</sup>

#### 2.1.2 Deukalión

Mnohem zajímavější, známější a důležitější příběh, vztahující se k potopě, je však příběh popisující osudy Deukalióna, kterému nelze upřít zvláštní podobnost se starými sumerskými, asyrsko-babylónskými a biblickými (židovskými) mýty. „*Je to důkaz nejen vzájemného ovlivňování starověkých kultur, ale i toho, že lidstvo si na stejném (nebo obdobném) stupni vývoje vysvětlovalo všelicos stejným (nebo obdobným) způsobem.*“<sup>4</sup> Deukalión byl syn Titána Prométhea a manžel Pyrrhy, spoluzakladatel dnešního lidského rodu.

Lidé, kteří na světě žili již od dávných věků, postupně ztráceli úctu a

---

<sup>1</sup> Johannes RIEM: Die Sintflut in Sage und Wissenschaft, Hamburg 1926, 10

<sup>2</sup> <http://www.wissen.de/wde/generator/wissen/ressorts/natur/index.page=1169174.html>, vyhledáno 10. 1. 2010

<sup>3</sup> RIEM (pozn. 1) 13

<sup>4</sup> Vojtěch ZAMAROVSKÝ: Bohové a hrdinové antických bájí, Praha 1996, 99

bázeň před svými bohy, což rozhněvalo nejvyššího z nich, Dia. Ten se rozhodl, že na Zemi sešle pohromu, která celý lidský rod vyhubí. Tak se i stalo: Zemi zachvátila ohromná potopa, kterou přežil jen Deukalión se svou ženou Pyrrhou, a to jen díky svému otci Prométheovi, jenž mu Diův úmysl prozradil (Prométheus totiž kdysi vytvořil člověka z hlíny a o lidi se všemožně staral). Deukalión si postavil velkou truhlici, do níž uložil zásoby jídla a po devíti dnech plavby na vlnách přistál na Parnassu. Diovi pak učinil děkovnou oběť, čímž si naklonil jeho přízeň, a ten mu pak posléze dovolil založit nový lidský rod. Přikázal mu, aby za sebe házel kosti své matky, čímž myslel kameny země. Kameny, které hodil Deukalión, se proměnily v muže, Pyrržiny kameny pak v ženy.<sup>5</sup>

Na podobu řecké verze potopy měly vliv – řečeno již výše – báje z Přední Asie, nicméně dalším, „místním faktorem“ je zajisté také geografická poloha Řecka. Nesmíme zapomenout, že Řecko, rozsochatý a košatý poloostrov, je ze tří světových stran obklopeno mořem a patří k oblastem se zvýšenou seizmickou činností. Zde určitě našly báje o Deukaliónovi a potopě, jíž přežil, živnou půdu.

Jednoduchá forma řecké báje byla později vlivem předoasijských forem vyprávění doplněna o řadu podstatných detailů: Plútarchos píše, že se Deukalión pomocí holubice vypuštěné z truhlice pokusil zjistit, je-li již země obyvatelná.<sup>6</sup> K podobnému směřování dochází i v díle *O syrské bohyni*“(připisováno Lukiánovi).<sup>7</sup> Lukianos píše: „*O Deukaliónovi jsem slyšel od Řeků zkazku, která se o něm vypráví v Řecku. Báje zní takto: Dnešní lidé nejsou z prvního pokolení, neboť z prvního pokolení všichni zahynuli. Jsou z druhého rodu, který se opět rozmnožil z Deukalióna. O tamtéž lidech se bájí toto: Byli to velmi zpupní lidé a páchali bezbožné*

---

<sup>5</sup> ZAMAROVSKÝ (pozn. 4) 99

<sup>6</sup> RIEM (pozn. 1) 11

<sup>7</sup> Ibidem



*zločiny, neboť nedodržovali přísahy, ani se neujímali cizinců, ani nešetřili prosebníků, a proto na ně přikvačila veliká pohroma. Ze země se naráz vylilo množství vody, spustily se veliké lijáky, řeky stékaly z hor vzduté a moře vystoupilo vysoko, až všechno bylo voda a všichni zahynuli; jenom Deukalión zbyl z lidí pro druhé pokolení, a to pro svou rozumnost a zbožnost.*

*K jeho záchraně došlo takto: do veliké truhly, kterou měl, uvedl ženy a své děti, i sám do ní vstoupil. Když vstupoval, přišla k němu zvěř, prasata, koně, rod lvů, hadi a všecko, co se hýbe na zemi, všechno v párech. On je všechny přijímal a oni mu neubližovali, nýbrž z boží vůle mezi nimi vládlo veliké přátelství. A pokud byla ta potopa, plulii všichni v jedné truhle. To vyprávějí o Deukaliónovi Řekové.“<sup>8</sup>*

## **2.2 Indie**

### **2.2.1 Indické texty zmiňující potopu**

Védská literatura obsahuje vyprávění o potopě, která patří k druhé periodě, takzvané periodě Brahmana, a která jsou zapsána prozaickou formou. Ve starších hymnech příběhy o potopě naopak chybí, zato o ní existují podrobné zázky opět v pozdějších epických básních (Mahabharata) a v puránách. Právě náboženské příběhy – týkající se rovněž potopy –, jež jsou zapsány v těchto textech, tvoří velmi podstatnou část indického písemnictví: zmiňují totiž tři různé inkarnace (avatary) Višnu, a to rybu, želvu a kance. Ve všech třech případech Višnu zachraňuje lidský rod před zkázou na pozadí pohromy a ve všech třech případech na sebe bere právě jednu z výše zmiňovaných podob.<sup>9</sup> Mýty spojené s Višnuovými Avatary oplývají esoterickými významy. Ryba, želva, kanec, to jsou zvířata spojovaná s bahnitou vodou - kanci se válejí v bahnitých kalužích, a to je narážka na prvotní vodstva, jež

---

<sup>8</sup> Lúkianos: Šlehy a úsměvy, Praha 1969 (překlad Ladislav Varel), 237-8

<sup>9</sup> Richard ANDREE: Die Flutsagen, Braunschweig 1891, 15-16

zdůrazňuje Višnuovu stvořitelskou roli.<sup>10</sup> Vzhledem k tomu, že kromě rybí podoby se ostatní božské inkarnace potopy přímo netýkají,<sup>11</sup> není na ně v této práci brán zřetel.

### 2.2.2 Purány

Jeden z nejznámějších indických příběhů z textů Purán<sup>12</sup> zní (dle převyprávění Williamem Jonesem) následovně:

Na konci poslední Kalpy (tj. na konci éry Brahmy), kdy obr Hajagriva ukradl svaté Védy, čímž lidstvo ztratilo učení a řád boha, vzal na sebe Višnu podobu ryby, aby na zemi zachoval Védy i počestnost lidstva. Tehdy žil jeden nevinný a čestný král jménem Manu Satjavrata. Toho si pán vesmíru zamiloval a rozhodl se jej zachránit před potopou, jež zanedlouho nastane, aby na zemi zahubila vše zkažené. V podobě ryby k němu přišel a dal mu následující pokyny: „Od nynějška za sedm dní, ó ty krotiteli nepřátel, pohltni všechny tři světy Oceán smrti. Ale uprostřed rozbouřených vln bude stát archa, kterou pro Tebe připravím. Vezmeš s sebou léčivé byliny, všechna semena, v doprovod uvedeš sedm svatých, obklopíš se páry pošetilých (*unvernünftig*) zvířat a vstoupíš do veliké archy, v níž zůstaneš, nedotčen potopou, a po moři nezměrné šíře beze světla a bez zářivého lesku tebou vybrané sedmičlenné společnosti svatých budeš se plavit. Bude-li tvou lodí zmítat prudká bouře, připoutej ji mořským hadem k mému rohu, abych ti byl nablízku. Potáhnu Tvou loď s Tebou i Tvými společníky a zůstanu s Tebou na moři, dokud noc Brahmy neskončí. Potom zříš mou skutečnou velikost, jež je právem božstvem nazývána. Skrze mou milost budou zodpovězeny všechny Tvé otázky a Tvé duši se dostane nejlepšího učení.“

<sup>10</sup> [http://charmed.cybergames.cz/shakti\\_a\\_shiva.html](http://charmed.cybergames.cz/shakti_a_shiva.html), vyhledáno dne 23. 1. 2010

<sup>11</sup> RIEM (pozn. 1) 17

<sup>12</sup> Purány jsou písma představující mýty, symboly, podobenství, tradiční názor na boha, kosmologii a sociální řád. Směšují filozofickou nauku s lidskými pověrami. Jsou určeny k tomu, aby uchovávaly staré tradice (puránam).

Poté co krále ryba takto zpravila, vystoupilo moře z břehů a zaplavilo celou zemi a brzy potopa zmohutněla, když z nekonečných mraků spustil prudký déšť. Jakmile král spatřil blížící se loď, vstoupil na ni i s nejvyššími Brahmány, sedmi mudrci, naložil koření a vůbec se řídil radami, které mu udělil bůh. Potom se na moři ukázal Višnu v podobě ryby, která jako zlato zářila a milion milí dlouhá byla. Kolem jejího hrozivého rohu přivázal král loď.

Když mezitím hrozivá potopa ustoupila, vznesl se bůh do výše, porazil démona Hajagrivu a nabyl zpět svatých knih.<sup>13</sup> (V Bhagavatě se navíc píše: když potopa ustala, vystoupilo všech osm osob z lodi a ti pak uctívali Višnu.)<sup>14</sup>

### **2.2.3 Satapatha-Brahmana a Mahabharata**

Nejstarší zpráva o potopě, zachycená v textech Satapathy-Brahmany, se až překvapivě podobá prvně zmíněnému a popsanému příběhu z Purán. Max Müller<sup>15</sup> ji podává takto:

Ráno přinesli králi Manuovi vodu, aby si omyl ruce. Když se umýval, skočila mu do ruky rybka. Poprosila jej, aby se o ni staral a nosil ji v malé nádobě, aby tak byla chráněna před velkými rybami. Brzy ryba vyrostla tak, že nemohla být nazvána jinak než velrybou. Řekla: „V tom a tom roce přijde potopa. Vzpomeň si na má slova a postav loď. Až vody vystoupí, vstup na loď a já tě před vlnami budu chránit.“ Manu udělal, co mu řekla, a v den potopy byl tak jediným, kdo se zachránil. Potopa tedy zahubila všechno tvorstvo, jen Manu přežil.<sup>16</sup>

O něco mladší než právě popsaný příběh z textů Satapatha-Brahmany, jež byla sepsána krátce před narozením Krista, je příběh zachycený v epické

<sup>13</sup> RIEM (pozn. 1) 15-16

<sup>14</sup> Ibidem

<sup>15</sup> RIEM (pozn. 1) 17: Manus Niedergang

<sup>16</sup> ANDREE (pozn. . 9) 17

básni Mahabharata a nazvaný velmi prostě: Příběh o rybě. Tak jako v předešlých příbězích, i tento zní velmi podobně, a proto postačí, uvedeme-li jej ve zkrácené podobě. Celý příběh se točí kolem Brahmy, jenž se Manuovi zjevuje opět v rybí podobě jako v předchozích případech. Manu jej chvíli choval v nádobě, jakmile však vyrostl, vykopal pro něj Manu jezírko, aby jej posléze vhodil do moře. Samotná potopa je v Mahabharatě chápána jako trest za hříchy, jako „smytí země“. Manu vchází na loď společně se sedmi mudrci a s sebou bere rovněž semena všech rostlin. Aby loď na velkých vlnách neztroskotala, uvázal ji Manu za rybí roh Brahmy. Loď přistane na nejvyšší hoře Himawanu, jež je následně pojmenována „Naubandhanam“ (přivázání lodi).

Všemi třemi zmíněnými příběhy se prolíná jeden hlavní motiv, a to boha, který – v rybí podobě – oslovil jediného člověka na světě (ve všech třech případech se jedná o krále Manu), jenž si zasloužil přežít obrovskou zhoubnou potopu. Zajímavé je, že o sedmi mudrcích, které s sebou Manu přibere, nepadne dalšího slova.

## **2.3 Mezopotámie**

### **2.3.1 Xisuthros**

Chaldejský příběh o Potopě, pravděpodobně nejstarší, byl dříve znám jen díky vyprávění Alexandra Polyhistora.<sup>17</sup> Zní takto:

Králi Xisuthrovi (známější jako Ziusudra) zjevil Kronos, že 15. měsíce Désia lidstvo zahyne, jelikož na něj bude seslána potopa, a poručil mu, aby všechny spisy v Sipparu zakopal do země a postavil loď, do níž nastoupí se svými přáteli a příbuznými. Do lodi musí nanést jídlo a pití, také ptáky a čtyřnohá zvířata. Xisuthros postavil loď, jež byla na patnáct délek letu šípu (Pfeilschüsse) dlouhá a na dvě délky letu šípu široká. Do ní vstoupil se svou

---

<sup>17</sup> RIEM (pozn. 1) 25

ženou, dětmi a přáteli. Pak přišla potopa, ale brzy vody opět klesly. Xisuthros vypustil několik výzvědných ptáků, kteří se však vrátili – nenašli žádné nezaplavené místo, kde by mohli spočinout. Po pár dnech znovu vypustil ptáky, kteří se rovněž vrátili, ale nohy již měli zablácené. Když je posílal potřetí, už se nevrátili. Xisuthros tedy otevřel střechu lodi a spatřil, že ta stojí nehybně na hoře; I vystoupil se svou ženou, dcerou a kormidelníkem, postavil oltář a obětoval bohům. Nato zmizel společně s ostatními vystoupivšími.

I ostatní po čase vystoupili z lodi, ale nikde krále nenašli. Pak se z nebes ozval jeho hlas: „Ctěte bohy; já a ostatní vystoupivší jsme pro vaši zbožnost byli vzati do domu bohů. Vraťte se do Babylonu, vykopejte spisy a předejte je lidem; místo, kde by se ti měli nacházet, jest Arménie. Ať i oni obětují bohům, odtáhnou k Babylonu, přinesou spisy ze Sipparu, postaví města a chrámy a opět od základů obnoví Babylon.“<sup>18</sup>

Xisuthra nacházíme pak také – s pozměněným jménem Deukalión Sysithes - ve zkazkách města Bambyke (Hierapolis - severosyrská oblast, západně od Horní Eufrat):<sup>19</sup>

Ve městě Hierapolis stával chrám zasvěcený bohyni Derketě, v jehož nitru spočívala jakási puklina. Z ní se ve chvíli, kdy lidé ztratili svou bázeň a úctu před bohy, za bubnování deště vyvalily mohutné vody. Moře a řeky se vylily z břehů a vše živé pomřelo. Jen Deukalión Sysithes se díky své zbožnosti zachránil; se svými ženami a dětmi vstoupil do truhly a stejně tak do ní vstoupila i prasata, koně, rody lvů, hadů a vše, co žilo na zemi. V truhle zůstali, chráněni bohy, dokud vody neopadly. Nakonec hladina klesla a všechna voda odtekla puklinou, z níž původně prýštila. Deukalión postavil oltáře a nad puklinou postavil onen chrám. Každý rok přinášeli k chrámu nejen tamější kněží, nýbrž celá Sýrie a Arábie a stejně tak i lidé

<sup>18</sup> ANDREE (pozn. 9) 1-2

<sup>19</sup> Thomas Kelly CHEYNE: Traditions & Beliefs of Ancient Israel, USA 2007<sup>3</sup>, 129

z druhé strany řeky Eufrat vodu z moří a řek a vlévali ji do chrámu, kde odtekla puklinou v zemi. To nařídil Deukalión jako připomínku na potopu, na obrovské neštěstí a zázračnou spásu.<sup>20</sup>

Nápadná je podoba jména Deukalióna Sisytha s Deukaliónem z Řecka. Nejznámější řecký příběh o potopě, o němž se zmiňuje Lukianos ve svém spise *O řecké bohyni*, byl bezpochyby inspirován právě převyprávěným babylónským příběhem.<sup>21</sup>

### 2.3.2 Epos o Gilgamešovi

Epos popisuje putování zčásti bájně, zčásti jistě historické postavy Gilgameše, jenž se snaží nalézt tajemství věčného života. Gilgamešova cesta plná nástrah a překvapení je popsána na dvanácti hliněných tabulkách a vyvrcholení celého eposu (tabulka XI.) je spjato právě s potopou.

V babylónské literatuře je Epos o Gilgamešovi tím nejdelším. Hlavním hrdinou je urucký král, „ze dvou třetin bůh, z jedné třetiny člověk,“ jak se praví v prologu. Přestože má Gilgameš z větší části božskou podstatu, je „odsouzen“ sdílet se všemi ostatními lidmi smrtelný úděl. Jeho touha po poznání a nesmrtelnosti ho vede a podněcuje při různých skutcích, především pak při tom posledním – na pouti za Utnapištimem, velkým mudrcem vyvoleným k tomu, aby při potopě světa zachránil lidstvo. Utnapištim Gilgamešovi vyzradí, že za tajemstvím věčného života bohů se skrývá rostlina, strom života. Stařec ji daruje Gilgamešovi, který ji bohužel nenávratně ztratí: zatímco se koupe, pozře mu ji had.<sup>22</sup>

Na dvanácti hliněných tabulkách psaných v akkadštině se odvíjí příběh, který více než jiný ovlivnil písemnictví a bájesloví okolních národů a jehož

---

<sup>20</sup> RIEM (pozn. 1) 26-27

<sup>21</sup> CHEYNE (pozn. 18) 130

<sup>22</sup> Alfredo RIZZA: *Asyřané a Babyloňané*, Praha 2007, 121

vliv sahá až do střední a východní Asie.<sup>23</sup> Jak si ale následně ukážeme, ani tento mýtus nelze nadřadit všem ostatním, mladším tohoto díla; nevíme přesně, v jaké době epos o Gilgamešovi vznikl, nicméně máme dochované zlomky jiného eposu, mýtu o Atrachasisovi, a to ze 17. století př.n.l., a tak je možné předpokládat, že oba eposy vznikaly současně. Paralely mezi eposem o Gilgamešovi a mýtem o Atrachasisovi jsou tak zřetelné a četné, že mýtus postačí nastínit jen stručným převyprávěním a krátkou ukázkou se zaměřením na informace, vážícími se k potopě.

### 2.3.3 Mýtus o Atrachasisovi

Atrachasis není jméno postavy v pravém slova smyslu, doslova totiž znamená „Velký mudrc.“ Je oddaný bohu Enkimu (zvanému též Éa), velkému bohu moudrosti vládnoucímu nad pozemními sladkými vodami (oceánem Abzu). Hlavní postava je vykreslena značně rozporuplně místech se jeví, že postavu „velkého mudrce“ může zastupovat větší počet osob.

Díky jeho (či jejich) vztahu k Enkimu se (poslednímu) „velkému mudrci“ dostane upozornění na hrozící katastrofu, již se Enlil rozhodl seslat na lidstvo, aby je vyhladil.<sup>24</sup> Atrachasis si postaví loď a naloží do ní vše, co poslouží k obnově světa po potopě.<sup>25</sup>

Provázanost mezi eposem o Gilgamešovi a mýtem o Atrachasisovi je zřejmá. Stěžejní body příběhů se dokonce víceméně shodují: rada boha Enkiho pomocí šeptání do stěn, ponouknutí ke stavbě lodi, dechberoucí popisy potopy, které jsou si navzájem i stylisticky velmi podobné, a nakonec i samotná doba trvání potopy (Epos o Gilgamešovi: šest dní a sedm nocí, mýtus o Atrachasisovi: sedm dní a sedm nocí).<sup>26</sup>

Nedostatek podkladů a informací nám bohužel nedovoluje učinit

---

<sup>23</sup> Viz str. 8

<sup>24</sup> Julian READE: Mesopotamia, Londýn 1991

<sup>25</sup> RIZZA (pozn. 22) 123

<sup>26</sup> Henrietta McCALLOVÁ: Mezopotamské mýty, Londýn 1995, 68

jednoznačný závěr ohledně časové posloupnosti příběhů, nicméně co můžeme s jistotou říci, je fakt, že epos o Gilgamešovi či mýtus o Atrachasisovi nejsou zdaleka jedinými příběhy o potopě s podobným motivem.

## **2.4 Další příběhy o potopě (Čína, Severní Amerika, Austrálie)**

Ve zkratce jsou zde uvedeny ještě další příběhy z nejrůznějších koutů světa. Jejich víceméně náhodný výběr má poukázat na extrémní podobnost jednotlivých verzí.

Čínská legenda tvrdí, že Číňané jsou potomky Nu-Waha, předka nejstarších. Vypráví se, že se svými třemi syny a třemi snachami přežil potopu, stejně tak jak tomu je v Biblickém příběhu o Noeho rodině. Čínský znak, který se používá pro slovo loď, pochází z velmi starého znaku, který se skládá z loď a osmi úst. Symbolizuje tak loď a osm přeživších.<sup>27</sup>

Také mezi indiány koluje množství příběhů o potopě. Příběhy Čeroků, kteří žijí na jihovýchodě Spojených států, vyprávějí, že potopu oznámil svému pánu pes. Řekl mu, že si musí postavit velkou loď, do které vezme všechny, které chce zachránit.<sup>28</sup>

Jistý australský příběh vypráví, že když lidé porušili zákony Ducha předků, který stvořil a dal všemu život, poslal velký Cyklón. Ten způsobil neustávající déšť a pršelo tak dlouho, dokud nebylo vše zatopeno. Zachránilo se jen několik lidí, kteří vystoupili na vrcholek hory, jenž nebyl zaplaven.<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> RIEM (pozn. 1) 45-7

<sup>28</sup> Ibidem 85-7

<sup>29</sup> Ibidem 61-63



## 3 Nástin biblického pojetí

### 3.1 Starý zákon

Moderní věda se po několik desetiletí snaží rozluštit tajemství autorství Bible. Již v osmnáctém století se množily teorie, které rozlišovaly práce vícero autorů – dnes je navíc celková situace mnohem složitější.<sup>30</sup> Není účelem této práce zabývat se jednotlivými autorskými rukopisy, nicméně zmínit tento úvod je pro následující výklad důležité. Dle Johannese Riema totiž kapitoly o potopě (Genesis 6-9) napsali dva různí autoři, neboť jak ukázal filologický výzkum, původně se jednalo o dva samostatně stojící příběhy, které byly teprve později zpracovány v jeden. Je však nutno (kvůli filologickým odlišnostem obou verzí) text opět rozebrat a zmínit obě části celku. Ve vědeckých kruzích je jeden z pisatelů běžně označován písmenem P, jelikož jej měl sepsat autor z kněžského stavu (z něm. Priesterstand, jeho texty jsou shrnuty pod názvem Kněžská kodex, z něm. Priesterkodex). Druhý je pak označen písmenem J, jelikož on sám ve svých textech pro Boha používá jméno Jahve (autor sám nazýván „Jahvista“). Oba texty se v některých místech překrývají, doplňují, ale v některých pasážích se rovněž značně liší.<sup>31</sup>

#### 3.1.1 Kněžská kodex

Gen 7, 11: *V šestistém roce života Noeho, sedmnáctý den druhého měsíce, se provalily všechny prameny obrovské propastné tůně a nebeské propusti se otevřely.*

---

<sup>30</sup> Josh McDOWELL: The New Evidence That Demands a Verdict, Nashville 1999

<sup>31</sup> RIEM (pozn. 1) 27

Gen 7, 17a: *Potopa na zemi trvala čtyřicet dní.*

Gen 7, 18-20: *Vody zmohutněly a stále jich na zemi přibývalo. Archa plula po hladině vod. Vody na zemi převelice zmohutněly, až přikryly všechny vysoké hory, které jsou pod nebesy.*

Gen 7, 24: *Mohutně stály vody na zemi po sto padesát dnů.*

Gen 8, 1-2a: *Bůh však pamatoval na Noeho i na všechnu zvěř a všecken dobytek, který s ním byl v arše. Způsobil, že nad zemi zavanul vítr, a vody se uklidnily.*

Gen 8, 3-5: *Když přešlo sto padesát dnů, začaly vody ze země ustupovat a opadávat, takže sedmnáctého dne sedmého měsíce archa spočinula na pohoří Araratu. A vody ustupovaly a opadávaly až do desátého měsíce; prvního dne desátého měsíce se objevily vrcholky hor.*

Gen 13a-14: *Léta šestistého prvního, první den prvního měsíce, začaly vody na zemi vysychat. Dvacátého sedmého dne druhého měsíce byla již země suchá.*

Konec vyprávění, o němž ještě bude řeč, pak zní (Gen 9, 1-4): *Bůh Noemu a jeho synům požehnal a řekl jim: „Plod'te a množte se a naplňte zemi. Bázeň před vámi a děs z vás padnou na všechnu zemskou zvěř i na všechno nebeské ptactvo; se vším, co se hýbe na zemi, i se všemi mořskými rybami jsou vám vydáni do rukou. Každý pohybující se živočich vám bude za pokrm; jako zelenou bylinu vám dávám i toto všechno. Jen maso oživené krví nesmíte jíst.*

(Gen 8-17): *Bůh řekl Noemu a jeho synům: „Hle, já ustavuji svou smlouvu s vámi a s vaším potomstvem i s každým živým tvorem, který je s vámi, s ptactvem, s dobytkem i s veškerou zemskou zvěří, která je s vámi, se všemi, kdo vyšli z archy, včetně zemské zvěře. Ustavuji s vámi svou smlouvu. Už nebude vyhlazeno všechno tvorstvo vodami potopy a nedojde již k potopě, která by zahladila zemi.“ Dále Bůh řekl: „Toto je znamení smlouvy,*

*jež kladu mezi sebe a vás i každého živého tvora, který je s vámi, pro pokolení všech věků: Položil jsem na oblak svou duhu, aby byla znamením smlouvy mezi mnou a zemí. Kdykoli zahalím zemi oblakem a na oblaku se ukáže duha, rozpomenou se na svou smlouvu mezi mnou a vámi i veškerým živým tvorstvem, a vody již nikdy nezpůsobí potopu ke zkáze všeho tvorstva. Ukáže-li se na oblaku duha, pohlédnu na ni a rozpomenou se na věčnou smlouvu mezi Bohem a veškerým živým tvorstvem, které je na zemi.“ Řekl pak Bůh Noemu: „Toto je znamení smlouvy, kterou jsem ustavil mezi sebou a veškerým tvorstvem, které je na zemi.“*

Jelikož je tento biblický text všeobecně znám, byl výtah omezen pouze na zmínění přírodovědeckých skutečností.<sup>32</sup>

### **3.1.2 Jahvistický dokument**

Kapitoly Gen VI 5-8, VII 1-5, 10, 12, 17, 22-24, VIII 6-12, 20-22, IX 18-27. Následující výňatky z ekumenického překladu Bible bez příběhové návaznosti sledují rukopis Jahvisty:

*Po sedmi dnech pak pronikly na zemi vody potopy. Nad zemí se strhl lijavec a trval čtyřicet dní a čtyřicet nocí, vod přibývalo, až nadnesly archu, takže se zdvihla od země. Všechno, co mělo v chřípích dech ducha života, cokoli bylo na suché zemi, pomřelo. Tak smetl Bůh (Jahve) vše, co povstalo, co bylo na povrchu země: od lidí až po zvířata, po plazy a nebeské ptactvo, všechno bylo smeteno ze země. Zachován byl pouze Noe a to, co s ním bylo v arše. A byl zadržen lijavec z nebe. A archa spočinula na pohoří Araratu. Když pak přešlo čtyřicet dnů, otevřel Noe v arše okno, které udělal, a vypustil krkavce; ten vylétával a vracel se, dokud se vody na zemi nevysušily. Pak vypustil holubici, kterou měl u sebe, aby viděl, zda vody z povrchu země ustoupily. Holubice však nenalezla místo, kde by její noha*

---

<sup>32</sup> RIEM (pozn. 1) 28

*mohla spočinout, a vrátila se k němu do archy, neboť vody dosud pokrývaly povrch celé země. Vztáhl tedy ruku, vzal ji a vnesl ji k sobě do archy. Čekal ještě dalších sedm dní a znovu vypustil holubici z archy. A holubice k němu v době večerní přilétla, a hle, měla v zobáčku čerstvý olivový lístek. Tak Noe poznal, že vody ze země ustoupily. Čekal ještě dalších sedm dní a opět vypustil holubici; už se však k němu zpátky nevrátila. Vody na zemi začaly vysychat. Tu Noe odsunul příklop archy a spatřil, že povrch země osychá.*<sup>33</sup>

### **3.2 Srovnání s Ovidiovými Proměnami**

Samotná potopa je v Bibli pouze zmíněna, nikoliv však podrobně popsána – popustíme-li tak uzdu své fantazii (tak jako činili malíři renesanční a barokní éry), nelze opomenout podobnost s Ovidiovými Proměnami (Deukalión a Pyrrha).<sup>34</sup> Mezi těmito dvěma díly však existuje značný rozdíl: literární forma Proměn je koncipována zcela ve smyslu uměleckého díla; mýtus má ve čtenáři probudit zvědavost a zamyšlení. Oproti tomu biblický příběh potopy má striktně vymezená „pravidla“ a ve věřících má vyvolat bázeň a pokoru před Boží mocí.<sup>35</sup>

### **3.3 Raně křesťanská zpodobnění biblické potopy**

V nejranějších dobách křesťanských je mýtus o potopě značně zredukován na zpodobnění symbolickou formou jednoduchých obrazů; Samotná potopa v důsledku nehraje pražádnou roli, mnohem důležitější roli hraje postava samotného Noeho: Mladý Noe jako postava oranta stojící v „truhle“ - arše.<sup>36</sup> Zobrazování orantů [1] obecně souvisí se sepulkrálním

<sup>33</sup> RIEM (pozn. 1) 28-30

<sup>34</sup> ibidem 11

<sup>35</sup> Hanna HOHL: Die Darstellung der Sintflut und die Gestaltung des Elementaren (disertační práce na Filosofické fakultě university Tübingen), Tübingen 1967, 3

<sup>36</sup> Ernst BADSTÜBNER / Helga NEUMANN / Hannelore SACHS: Christliche Ikonographie in Stichworten, Leipzig 1980, 209

charakterem maleb a „představou pozůstalých, kteří své zesnulé vidí již zachráněny před tváří boží a proto personifikují jejich duše, zobrazujíce je jako modlící se blažené“.<sup>37</sup> Tím, že je postava Noeho stylizována do postavy oranta, je jasně dána najevo skutečnost, že právě Noe byl chápán jako „vzor“, ne-li přímo zprostředkovatel záchrany zemřelých.<sup>38</sup> S tím také souvisí prostory a objekty, kde se tyto výjevy nejčastěji nacházely: katakomby a sarkofágy. Noe jako orant symbolizuje záchranu před smrtí – proto bývá znázorněn v pozici uctívajícího, vztahuje ruce k nebi. Celý výjev pak může být korunován holubicí s olivovou ratolestí.<sup>39</sup>

Jednoduché zobrazení neplynulo z umělcovy neschopnosti namalovat výjev věrohodněji:<sup>40</sup> bylo naprosto žádoucí, aby se malba sama o sobě se tvářila jako symbol, jako výjev čehosi nadpozemského (čili vyňatého z času a prostoru), čehož se nejlépe docílilo negací některých antických formálních prvků. Proto bíle vymalované stěny katakomb, které představují bezprostorovost, namísto iluzivních architektur, proto schematické náznaky postav namísto krásných antických figur. Malba měla vizualizovat transcendentální a mimosmyslovou roviny Písma, nikoliv realisticky zachytit příběhovou linii.<sup>41</sup>

I přes převažující symbolická vypodobnění (nejen) motivu Potopy se i v raných dobách křesťanských objevují iluzivní výjevy: Kurt Weitzmann přesvědčivě vysvětluje, že přinejmenším ve stejné době, v jaké vznikala symbolická pojetí, se rovněž objevují i vyobrazení iluzivní, která – transmorfovaná uměním helenizujících Židů – vycházejí z umění řeckého. Právě řecké křesťanské knižní malbě připisuje Weitzmann roli zprostředkovatele mezi ilustrovanými papyrasy řeckých klasiků a

<sup>37</sup> JOSEF CIBULKA: Starokřesťanská ikonografie a zobrazování ukřižovaného, Praha 1924, 27

<sup>38</sup> JAN ROYT: Slovník biblické ikonografie, Praha 2007, 180

<sup>39</sup> SACHS / BADSTÜBNER / NEUMANN (pozn. 36) 208

<sup>40</sup> Nehledě na to, že ona „neumětelnost“ mohla být do děl vnesena zcela úmyslně, potlačujíc tak antický protipól zrcadlící pozemskost a realitu.

<sup>41</sup> CIBULKA (pozn. 37) 13-15

ilustrovanou Biblií.<sup>42</sup>

Princip řeckých knižních ilustrací spočíval v tom vytvořit jakýsi plynulý sled vyprávění, čehož bylo docíleno vyobrazením jednotlivých po sobě jdoucích scén příběhu. Mezi nejranější příklady tohoto postupu patří například (byť jen fragmentárně dochovaná) Cotton Genesis, ve které je příběhu o Potopě věnováno celkem 11 scén.<sup>43</sup>

Vídeňská Genesis je první dílo, které se dostalo do střední Evropy a které potopu explicitně zachycuje jako proběhnuvší událost<sup>44</sup>: vypravěčského účinku dosahuje především již zmíněným způsobem iluzivního pojetí a prostoupením dramatickosti: pruhovaná voda je až průzračně pojednaná, archa v podobě stupňovité pyramidy, topící se lidé a zvířata, to celé na pozadí doprovázené deštěm. Celkový dojem dotváří i jednotlivá gesta postav ve vodě: plavou, chytají se jeden druhého, topí se.<sup>45</sup>

---

<sup>42</sup> Kurt WEITZMANN: Die Illustration der Septuaginta, Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, tom. III/IV, Mnichov 1952-3, 96-120

<sup>43</sup> HOHL (pozn. 35) 6

<sup>44</sup> Ibidem 7

<sup>45</sup> Rowena LOVERANCE: Christian art, London 2007, 138

## 3.4 Symbolická rovina

### 3.4.1 Typologie

Typologický výklad pomocí starozákonních příběhů a postav vykládá události novozákonní. Už v Novém zákoně je starozákonní příběh o potopě interpretován jako varování před Posledním soudem (Mt 24,36-42<sup>46</sup>, L 17,26-30, 2P 2,4-9 a 3,18-22), popřípadě jako typologický předobraz křtu (1P 3,18-22).<sup>47</sup> Podobné smýšlení, které „uvažuje o dvojicích podobných nebo protikladných osob, událostí či dějů, z nichž jedna předchází druhé“<sup>48</sup>, se objevuje i v textu raného apologety Justina Martyra, a to konkrétně v Dialogu s Židem Tryfónem:

*„Víte, mužové, že v Isaiáši se od Boha praví k Jerusalemu (Is. 54, 8. 9.): 'V povodni Noemově zachránil jsem tebe.' Jest pak toto, co pravil Bůh, že tajemství lidí spasenu býti majících v potopě se stalo. Nebo spravedlivý Noe s jinými za potopy lidmi, totiž s manželkou, a třemi syny svými a manželkami synů svých, jichž počtem osm bylo, podobiznu měli dne, jenž jest počtem sice osmým, v němž Kristus náš z mrtvých vstav se ukázal, mocností však jest napořád prvním. Kristus zajisté, prvorozenec jsa všelikého tvorů (Col.1,15.), opět také počátkem jiného pokolení se stal, obrozeného od něho vodou a vírou a dřevem, na němž tajemství kříže tkví, jakož i Noe dřevem zachován jest, nesen byv na vodách se svojetí. Když tedy prorok dí (Is. 54, 9.): 'Za časů Noemových zachoval jsem tebe,' jak jsem pravil: tedy věci ty k lidu Bohu*

<sup>46</sup> Zvláště v Matoušovo evangeliu se setkáváme s velmi působivou metonymií: „O onom dni a hodině však neví nikdo, ani andělé v nebi, ani Syn; jenom Otec sám. Až přijde Syn člověka, bude to jako za dnů Noeho: Jako tehdy před potopou hodovali a pili, ženili se a vdávaly až do dne, kdy Noe vešel do korábu, a nic nepoznali, až přišla potopa a zachvátila všechny – takový bude i příchod Syna člověka. Tehdy budou dva na poli, jeden bude přijat a druhý zanechán. Dvě budou mlít obilí, jedna bude přijata a druhá zanechána. Bďte tedy, protože nevíte, v který den váš Pán přijde.“

<sup>47</sup> HOHL (pozn. 35) 8

<sup>48</sup> ROYT (pozn. 6) 284

*podobně věrnému a podobizny tytéž majícímu praví.*“<sup>49</sup>

Srovnání Potopy se křtem lze vysledovat již ve spisech Origena a Tertulliana. Scholastickou teologií bylo později „zařazeno“ do skupiny podobných metafor a typologických předobrazů: Noe a potopa se tak (společně s Přejitím přes Rudé moře a Měděným mořem, jak ustanovil Sicard z Cremony<sup>50</sup>) staly typologickým předobrazem právě pro křest.<sup>51</sup>

Odkaz na křest je snadno nalezitelný například ve vitrajích Kolínského dómu nebo v kostele sv. Kateřiny v Oppenheimu. Holandská řezba z roku 1484 zobrazuje typ kázání, jež je předobrazem spasení: Člověk je od dob prvotního hříchu vystaven zlu, které tvoří protipól moci Boží již od pádu Lucifera. Stejně jako Noe v arše a izraelský lid v Rudém moři bude i člověk zachráněn skrze holubici.

Výše zmiňovaná holandská řezba v sobě skrývá i další typologické chápání Potopy; konkrétně archy, která je vykládána jako Církev, na níž plují její věřící. Již v Matoušově evangeliu (Mt 14, 24-33) je loď na rozbouřených vodách bezvěrství přirovnávána k církvi: *„Lod' byla daleko od země a vlny ji zmáhaly, protože vítr vál proti ní. K ránu šel k nim, kráčeje po moři. Když ho učedníci uviděli kráčet po moři, vyděsili se, že je to přízrak, a křičeli strachem. Ježíš na ně hned promluvil a řekl jim: „Vzchopte se, já jsem to, nebojte se!“ Petr mu odpověděl: „Pane, jsi-li to ty, poruč mi, ať přijdu k tobě po vodách!“ A on řekl: „Pojď!“ Petr vystoupil z lodi, vykročil na vodu a šel k Ježíšovi. Ale když viděl, jaký je vítr, přepadl ho strach, začal tonout a vykřikl: „Pane, zachraň mne!“ Ježíš hned vztáhl ruku, uchopil ho a řekl mu: „Ty malověrný, proč jsi pochyboval?“ Když vstoupili na loď, vítr se utišil. Ti, kdo byli na lodi, klaněli se mu a říkali:*

<sup>49</sup> František SUŠIL: Rozmluva sv. Justina s Tryfónem, in: Spisy Apoštolských otců, SUŠIL František (ed.) Praha 1874, 440

<sup>50</sup> HOHL (pozn. 35) 9

<sup>51</sup> ROYT (pozn. 6) 291



„Jistě jsi Boží Syn.“<sup>52</sup>

Starý zákon se stal jakousi „předzvěstí“ Zákona Nového<sup>53</sup> a připodobnění k nejruznějším novozákonním událostem, institucím či postavám se dotklo i příběhu o potopě. Tak nacházejí pozdější církevní otcové i v sebemenších pozoruhodných detailech souvislosti a protkávají tak Starý a Nový zákon v jeden celistvý celek. Svatý Jeroným se například zmiňuje, že „*tak jako archa zahrnuje všechny druhy zvířat, tak církvi náleží lidé všech národů, bez rozdílu rasy, zbožní i hříšníci.*“<sup>54</sup> Dále píše, že „tak jako archa sestává z několika pater, tak je i církev rozčleněna na několik úrovní.“<sup>55</sup> Svatý Ambrož dále rozvádí myšlenku, že vyslavší krkavec symbolizuje zlo, holubice naopak dobro. Svatý Augustin pak srovnává archu s lidským tělem, když říká, že člověk může archu interpretovat nespočet způsoby, ale význam nabude smyslnosti jen tehdy, bude-li se výklad odbývat v rámci učení o boží obci.<sup>56</sup> Augustin, jak píše Hanna Hohl, pak sám nabízí mnohá srovnání: vstup do archy připodobňuje k ranám kristovým, ze kterých vytékají svátosti. Trámy archy pak spojuje s pevným, odolným („standfest“) životem svatých atp.<sup>57</sup>

Jestliže je archa připodobňována k církvi, může se ta samá metafora vztáhnout i na potopu, která tak bude interpretována jako nehostinný svět, ve kterém jedině církev poskytuje ochranu (*Periclitata est archa in diluvio, periclitatur Ecclesia in mundo*<sup>58</sup>). Příběhy o bouři na moři, o sv. Petru na moři a o starozákonní potopě dohromady vytvářejí obraz církve, jež se plaví

---

<sup>52</sup> Bible, český ekumenický překlad, Praha 2009

<sup>53</sup> Kateřina KUBÍNOVÁ: Emauzský cyklus – monumentální Zrcadlo lidského spasení, in: Emauzy: benediktinský klášter Na Slovanech v srdci Prahy, Praha, 210

<sup>54</sup> Ibidem 211

<sup>55</sup> Ibidem

<sup>56</sup> Ibidem

<sup>57</sup> Výčet všech přirovnání a bližší zabývání se Augustinovými výklady by překročilo rámec této práce.

<sup>58</sup> Beato de LIÉBANA / Enrique FLÓREZ: Sancti Beati presbyteri hispani Liebanensis in Apocalypsin ac plurimas utriusque foederis paginas commentaria, 1770, 134

mořem světa a jejíž cílem je věčnost.<sup>59</sup>

Je nutné vzít v potaz také časový rozdíl mezi vznikem prvních spisů s typologickým výkladem a jejich obrazovým zpodobněním; Až do čtvrtého století se totiž setkáváme pouze s výjevem Noema v Arše. Tyto výjevy však lze těžko považovat za symbolické.<sup>60</sup> V jaké době se archa stává zároveň symbolem církve, zůstává doposud otázkou.

Friedrich Gerke<sup>61</sup> se domnívá, že nejranějším příkladem může být tzv. Trierer Sarkophag z počátku 4. století. Na tomto sarkofágu není Noe zobrazen sám v podobě oranta, nýbrž spolu se svou rodinou a zvířaty. Dočasní obyvatelé archy se nemodlí, ale zdraví holubici, posla záchrany, jenž přilétá zleva s olivovou ratolestí v zobáku. Celý výjev je orámován girlandami. Právě v girlandách spatřuje Gerke lesk Církve vítězné, která poskytne ochranu jen svým – osmi - „obyvatelům“. Jeden z důvodů, proč si Gerke myslí, že lze výjev interpretovat také formou typologického paralelismu, se skrývá v prvním dopise Petrova (1P 3, 18-20): *„Vždyť i Kristus dal svůj život jednou provždy za hříchy, spravedlivý za nespravedlivé, aby nás přivedl k Bohu. Byl usmrcen v těle, ale obživen Duchem. Tehdy také přišel vyhlásit zvěst duchům ve vězení, kteří neuposlechli kdysi ve dnech Noemových. Tenkrát Boží shovívavost vyčkávala s trestem, pokud se stavěl koráb, v němž bylo z vody zachráněno jenom osm lidí.“* Teologové ve 3. století pak chápali Petrova slova jako symbol křtu v rámci jedné církve.<sup>62</sup>

---

<sup>59</sup> HOHL (pozn. 35) 12

<sup>60</sup> Ibidem

<sup>61</sup> Friedrich GERKE: Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit, Berlin 1978<sup>2</sup>, 300-306

<sup>62</sup> GERKE (pozn. 57): k výkladu výjevu jako symbolu církve (303-304): „In der Arche befinden sich acht Menschen, das ist die Kopfzahl der Noafamilie. Während sie indes in der genesis gar keine Rolle spielt, gewinnt sie im I. Petrusbrief symbolischen Sinn. Die acht Menschen der Arche sind die Urbilder der auserwählten Seelen, die durch die Taufe gerettet werden. Während also im allgemeinen das Noabild des 3. Jahrhunderts aus der Grundidee der Sintflutgeschichte abgeleitet werden kann (Noa = Psyche, Flut = Wasser des Todes), scheint der Trierer Noadarstellung eher die Symbolidee des I. Petrusbrief zugrunde zu liegen.“

Ať už je Gerkova interpretace věrohodná či ne, pravděpodobně se nezmýlíme, vyvodíme-li z ní závěr, že výtvarné umění si dovolilo namalovat církev zastoupenou archou teprve v době, kdy bylo křesťanství povýšeno na státní náboženství. Jednalo se totiž o převratnou událost (tj. zesílení moci církve a nabytí sebevědomí) a právě pomocí výtvarného umění se ona síla projevovala. Teprve v této době se může církev chápat jako moc, jako instituce, a teprve nyní, v době relativního klidu, může dojít k dějinnému uvědomění si sebe sama. Důkazem mohou být například velké baziliky a mozaiky (např. mozaiky v kostele Santa Maria Maggiore), které podrobně vykládají Starý zákon v novém světle. Stěžejní práce středověku, jako např. Augustinova *O obci boží*, která římskou církev nahlíží jako předstupeň boží obce, by byly bez tak sebevědomého uvědomění si nemožné, což je zvláště zřetelně řečeno v hovorech Maxima Turínského, kde je církev chápána jako církev Petrova v protikladu k Synagoze.<sup>63</sup>

Nehledě k výše zmíněnému se zdá, že umělci ještě dlouhá staletí – věrní biblickému textu – zobrazovali archu jako truhlici<sup>64</sup>, takže symboliky mezi obrazem a symbolickým obsahem byla dosaženo teprve později. Jeden z prvních důkazů může být kresba archy k Caedmonským básním [2] z první poloviny 11. století.<sup>65</sup> Archa je zde zobrazena jako třípatrová stavba na jistém druhu vikingské lodi, vyznačující se věžemi, stanovou střechou a románskými oblouky a sloupy. Historie Noeho je rovněž vyličeána ve třech stupních. Sám Jahve v podobě Krista za ním zavírá dveře, zatímco se nad archou vznášejí dva serafové s bránícími gesty.<sup>66</sup>

Tento typ se objevuje opět ve freskách kostela Saint Savin, kde jsou však místo dvou andělů zobrazeni dva přeživší, kteří se pevně drží archy. Na

<sup>63</sup> HOHL (pozn. 35) 13

<sup>64</sup> Např. 5. stol.: San Paolo fuori le mura, 7. stol.: Ashburham-Pentateuch, 9. stol.: S. Pietro in Vaticano

<sup>65</sup> Margaret RICKERT, *Painting in Britain. The Middle Ages*, in *Pelican History of Art*, Oxford 1954, 60

<sup>66</sup> Hohl (pozn. 35) 14

reliéfech portálu Sainte-Chapelle v Paříži je znázorněna rovněž třístupňová archa, kterou lze chápat jako centrální stavbu. Tyto práce naznačují, jak snadno se ve středověku dokázala propojit symbolická rovina s určitými detaily tehdy běžné podoby architektury. Umělcova fantazie v tomhle ohledu dospívala často k různorodým řešením výtvarně-symbolického problému archy versus církve; například v dómu v Modeně je archa členěna sloupovými řády. Archa na Trivulzio-kandelábru pak nese podobu kostela. Podobu kostela mohou na arše určovat i pouze gotické tvary oken a věží, popřípadě může být stylizovaná do podoby pevnosti, jako například ve „Weltchronik“ Rudolfa z Emsu. Také archa jisté Miskordie v Ely působí se svými třemi mohutnými věžemi jako hrad – zde nesmíme zapomínat, že ony tři věže by v tomto případě mohly poukazovat na sv. Trojici.<sup>67</sup>

V pozdním středověku se symbolický princip Potopy stále více rozměšňuje, a tak můžeme v Lúbecké bibli spatřit namísto obrovské archy v podobě kostela drobnou loďku plavící se na vlnách rozbouřeného moře. Ale přesto i u této loďky se ještě setkáme s vnější podobou připomínající baptisterium či císařskou kapli.<sup>68</sup>

### 3.4.2 Archa

O „vědeckém“ sledování vývoje archy a potopy až k Athanasiovi Kircherovi píše ve své knize *The Legend of Noah* Don Cameron Allen. Zabývá se vztahem mezi biblickými komentáři a podobou zmiňovaných jevů v poezii a výtvarném umění.

Bible samotná pojednává jen ve vší krátkosti o materiálech, ze kterých je archa postavena, či o fyzické podobě, velikosti či vnitřním členění (Gen 6,14-16), o jejích obyvatelích (Gen 6,18-7,3, přičemž prameny se liší), o

---

<sup>67</sup> HOHL (pozn. 35) 14-15

<sup>68</sup> Ibidem 16

době trvání potopy, o vzniku archy samotném či o výšce hladiny (Gen 7,6-8,14). všechny tyto nastíněné jednotlivosti dále rozebírají právě komentáře k Bibli; už nejstarší církevní otcové se pokoušeli příběh o potopě vysvětlit a chtěli dokázat její pravost. Vycházeli přitom ze základních apologetických textů – obhajovali tedy křesťanství, bránili jej proti racionalistickým útokům.

Především je to archa, kterou se apologeté neustále zabývají. U symbolických výkladů lze tak vysledovat, že uměleckému ztvárnění předchází literární text.

Origenes je prvním, kdo určil budoucí podobu archy: představoval si ji jako stupňovitou pyramidu sestávající ze tří stupňů, jednoho pro lidi a zvířata, další dva pak pro zásoby potravin. Dále odpovídá na připomínky nesouhlasících když říká, že archa mohla bez větších problémů pojmout všechno živočišstvo, jelikož rozměry 300 na 50 loktů jsou udány v loktech egyptských, čili šestkrát tak dlouhých než-li je loket běžný.

Na Origena pak navazuje miniatura z Vatikánského kodexu Cosmy Indikopleusta.<sup>69</sup> Následuje mnoho dalších arch, jejichž podoba se již mírně odklání od Origenova stanoveného dogmatu, jak dokazuje pětipodlažní stupňovitá pyramida na pergamenu ze 12. století<sup>70</sup>. V 15. století, kdy byl ve Florencii Origenés znovu objeven, se arše opět dostává tvar pyramidy (viz. např. Ghibertiho bronzové dveře baptisteria ve Florencii, Uccellova freska v Santa Maria Novella). Svatý Augustin<sup>71</sup> pak zachází ve svých výkladech ještě dále: říká například, že si Noe musel najmout vlastní dělníky, aby mohla být archa postavena ve stanovený čas, a přemýšlí, kolik potravin musel Noe nechat uskladnit po dobu trvání potopy. Pokud by archa měla sestávat ze tří komor, ale měla by zároveň pojmout po páru z veškerého

<sup>69</sup> Raffael GARRUCCI: *Storia della Arte Cristiana nei primi otto secoli della Chiesa*, Prate 1872-1880, obr. 142

<sup>70</sup> HOHL (pozn. 35) 24

<sup>71</sup> Svatý Augustin: *Katechické spisy*, Praha 2005, 138

živočišstva, je nutno jednotlivé komory dále zoddělit na menší dílčí části. Podoba této archy pak v průběhu středověku variuje, neboť Augustin neurčuje podobu archy přímo, pouze říká, že každá z oněch komor by měla být stejně veliká jako v bibli popsaná archa.

Další zajímavý typ archy se odráží v představách Beata Liebany, jenž ve svém spise *Komentáře k apokalypse* (785) archu rozdělil celkem na sedm částí [3].

Hugo od sv. Viktora pak ustanovuje další z typů, když opravuje své předchůdce<sup>72</sup>, a říká, že archa musela být hranatých tvarů a především musela být schopna plavby po moři. Archa v jeho představách dostává valbovou střechu a je rozdělena do tří či pěti pater.<sup>73</sup>

Všem těmto typům archy je společné, že se jedná o výsledky teologického bádání: Augustinus zdůrazňuje, že tři patra archy se mohou vykládat jako Víra, Naděje a Láska. Beatus svou sedmidílnou archu odůvodňuje tvrzením, že se jedná o předobraz sedmi apokalyptických církví. Hugo pak vztahuje svůj výklad archy na teologický systém, podle nějž má člověk docílit tří stupňů intelektualismu: cogitatio (smyslové vnímání), meditatio a contemplatio.

Ne všechny středověké podoby archy se opírají o komentáře k bibli, v mnoha případech se lze domnívat, že se umělci či zadavatelé nechali inspirovat bezprostředně textem Genesis.

Italští umělci zobrazovali po celý středověk archu jako truhlici, jak dokazují mozaiky v San Marco, které zřetelně poukazují na vliv raného křesťanství, dále např. dveře San Zena ve Veroně nebo dveře z dómu v Montrealu. Naproti tomu umělci ze severu dávali arše tvary lodě či domu (portál v Bourges).

---

<sup>72</sup> Především pak Origena. Viz HOHL (pozn. 35) 25

<sup>73</sup> HOHL (pozn. 35) 27

### 3.4.3 Potopa

To, co platí pro raně křesťanské a středověké úvahy o arše, se dá vztáhnout i na samotnou potopu: víra a vědění jsou jednotné.

Tertullián pomocí poukazů na nálezy mušlí a zkamenělin, které se našly vysoko v horách, dokládá světovost potopy a pravdivost jeho teze nebyla (a ani nemohla být) ve svých dobách zpochybněna: bylo nutné se držet stanoveného dogmatu, aby se biblická potopa vymanila z područí lokálních záplav (viz. deukaliónská potopa), a byla tak chápána v celosvětovém měřítku a zároveň aby tak byla podpořena moc biblického boha. Je příznačné, že o potopě se ve středověku neuvažovalo samostatně, nýbrž vždy v souvislosti se světovými dějinami, tzn. biblickými dějinami počínaje stvořením a konče Posledním soudem. Všechny tyto historické výklady potopy mají původ právě v Augustinovi, který právě v potopě formuloval boj mezi oběma státy.<sup>74</sup>

Otto von Freising čerpá právě z Augustina, když ve svém díle *Chronik oder Geschichte zwei Staaten* také zahrnuje jisté ztvárnění potopy. Středověký autor disponuje obsáhlými znalostmi dějin od počátku až ke konci věků, tj. od Genesis k Apokalypse. Potopu zařadil do první periody Ecclesie, která trvala od počátku světa až po dobu vládnutí císaře Konstantina a Theodorika.<sup>75</sup>

Veškeré středověké kroniky pojednávající o počátku světa (Orosius, Rudolf von Ems) jsou v zásadě jistými (různými způsoby převyprávěnými) biblickými dějinami. Podobně je to i s mapami světa, které jsou tvořeny v religiózním duchu. Geografické oblasti a dějinné události jsou sjednoceny v uzavřený rámec obrazu světa, v němž má právě potopa, událost, jež byla vykládána nábožensky (mnohdy však s nádechem empirismu), své

---

<sup>74</sup> Hohl (pozn. 35) 24

<sup>75</sup> Ibidem 25

opodstatněné místo.

### 3.5 Paolo Uccello

Již Giorgio Vasari se o malbě zmiňuje ve svých *Životech nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů*: „(...) [Paolo Uccello] namaloval v témže ambitu pod dvěma výjevy z rukou jiných ještě *Potopu a Noemovu archu* a zobrazil tam s takovou péčí a pílí a s takovým uměním mrtvoly, bouři, zuřící vichry, blesky a hromy, lámající se stromy a děsící se lidi, že se to nedá vypovědět; mimo jiné tam udělal v perspektivní zkratce *nebožtíka, kterému havran klove oči, a utopené dítě, jehož tělo plné vody se nesmírně nadmulo*. Vystihl také různé lidské city, jak se muž a žena sedící na hřbetě buvola, který se už zadkem potápí, děsí smrti, protože už ztrácejí veškerou naději na záchranu. Celé to dílo bylo tak skvělé a výtečné, že mu vyneslo nesmírnou slávu. Postavy namaloval opět tak, že se perspektivně zmenšují, a velice pěkně se na takové malbě vyjímají i jeho mazzocchi a ostatní věci toho druhu.“<sup>76</sup>

Vasari malbu oceňuje rovnou z několika hledisek: jednak si všímá zpodobnění citů a pocitů, jež byly vloženy do tváří a gest vymalovaných postav, rovněž jej zaujala i bohatost detailů, které dohromady tvoří celek vyprávění, a v neposlední řadě si povšiml také propracované perspektivy a zejména kompozice. Malba je i dnes velmi vysoce hodnocena, mnozí ji považují za stěžejní práci Uccella a přelomové dílo quattrocenta [4]. I moderní dějiny umění si na obraze všímají především odvážnosti kompozice, avšak ikonografické stránce se zatím nikdo podrobněji nevěnoval.<sup>77</sup>

O postavě dominující celému výjevu (muž zobrazený v pravé třetině

<sup>76</sup> Giorgio VASARI: *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů I*, Praha 1976, 239

<sup>77</sup> Volker GEBHARDT: Ein Porträt Cosimo de'Medicis von Paolo Uccello. Zur Ikonologie der „Sintflut“ im Chostro Verde von Santa Maria Novella in Florenz, in: *Pantheon* 48, 1990, 32



obrazu, hledící doprava) [5] nelze v literatuře najít žádné zmínky. Jeho umístění v obraze, gesta a obecné vzezření jsou vskutku neobvyklé. Figura, bezesporu nejpodstatnější část pravé části obrazu, upírá pohled snad na mokré bok pravé archy, možná kamsi do prázdna. Přibližně padesátiletý muž je zahalen do hábitu, na hlavě má turban a jeho hlava (bezpochyby portrét) je natočena v tříčtvrtečním profilu. Pravou ruku natahuje k žehnajícímu gestu, možná však také pouze ke gestu obrany. Postava je silně statická. Stojí však na malém kusu prkna, které plave na hladině. Kotníku postavy se chytá tonoucí – možná proto, aby stojícího také stáhl za sebou do vody.

Nad mužem se z archy vyklání Noe, aby přijal olivovou ratolest ze zobáku holubice, jež přilétá zleva. Obě postavy jsou planimetricky v ploše velmi dobře propojeny tak, že se v jistých místech decentně překrývají (ruka a kněžské roucho). Gesto pravé ruky neznámé postavy plynule navazuje na šat Noeho, zdůrazňuje tak vedoucí, hlavní svislou linii, která končí v hlavě Noeho. Na druhou stranu je zase Noeho přijímací gesto komponováno přímo nad hlavou stojící postavy. Nelze učinit jiný závěr, než že ústřední scéna, tj. předání olivové ratolesti je úzce spojeno s onou postavou. Nad touto scénou je zobrazen malý putto rozpoutávající bouři. Jeho postavení zdůrazňuje linii stojícího muže.

Dalo by se říci, že postava také zprostředkovává „spojnici“ dvou scén potopy, čemuž v jistém slova smyslu odpovídá i vymalování dvou arch. Nalevo je pak vyobrazena zkáza lidstva, napravo se voda stahuje zpět a odkrývá tak mrtvá těla pokrývající zemi.<sup>78</sup>

Postava sama svým postavením na vratkých prknech plovoucích na zhoubné vodě a pohledem v dál pravděpodobně zpodobňuje zánik a naději, což potvrzuje i tonoucí, který se snaží onu postavu stáhnout do vody a stává

---

<sup>78</sup> GEBHARDT 1990 (POZN. 77) 32

se tak ztělesněním duševního ohrožení. Zároveň je však horní postava spjata se scénou v horní části fresky, která značí konec potopy; zde lze spatřit jistý rozpor mezi labilitou dolní části postavy stojící na vrtkavém prkně a stabilitou horní části, čímž jsou nám představeny oba póly eschatologického dramatu: smrt a vykoupení.<sup>79</sup>

Tvář postavy, jak již bylo zmíněno, byla přiřazována mnohým historickým osobnostem. Hlava má podlouhlý tvar, tváři dominují sukovité nadočnicové oblouky a svraštělé čelo, které nám dává nahlédnout do nitra postavy a jejího citového rozpoložení. Výraznými rysy jsou rovněž ostrý, dlouhý, zahnutý nos a mírně vyčnívající brada. Stáří, které je na obličej postavy jasně viditelné, je prozrazeno vráskami, lemujícími bystré oči a odrážejícími se i na krku a lících muže. Zpod kapuce vystupují krátce střižené, nicméně husté vlasy.

Ačkoliv k samotnému ikonografickému rozboru toho nebylo mnoho napsáno, přesto existuje několik teorií, kdo je onou neznámou postavou. Jedna z nich tvrdí, že se jedná o druhého Noeho, což by dávalo smysl vzhledem ke dvěma vypočtením archy, nicméně proti hovoří jednak rozdílná podoba obou mužů a také jejich vzájemné postavení vůči archám, které nemá žádné opodstatnění. Právě Wilhelm Boeck proti této tezi namítá, že postavy si nejsou nikterak podobné (zvláště upozorňuje na turban stojícího muže a na plnovous Noeho, nehledě na to, že Noe má své místo v arše, nikoli na rozhoupaných prknech).<sup>80</sup> Historik Luciano Berti pak přišel s ještě rozporuplnějším vysvětlením: muž jakožto Bůh Otec oznamuje Noemu konec potopy. Už jen vzhledem k tonoucímu, který by se chytal Boha Otce, tuto myšlenku nelze akceptovat.<sup>81</sup>

Postava je opravdu velmi záhadná, čemuž napomáhá i přítomnost

<sup>79</sup> GEBHARDT (pozn. 77) 29

<sup>80</sup> Wilhelm BOECK: Paolo Uccello. Der Florentiner Meister und sein Werk, Berlin 1939

<sup>81</sup> Luciano BERTI: Heslo „Paolo Uccello“, in Kindlers Malereilexikon, Bd. 12, Mnichov 1982

mnoha detailů; havran, bojující obři aj. S jistotou však můžeme tvrdit, že se jedná o portrét, jak již bylo nastíněno výše. Pokusy o identifikaci obličeje byly činěny již od 19. století: Crowe a Cavalacaselle se shodují v tom, že by tvář mohla patřit Fillippu Bruneleschimu, Francis Ames-Lewis naopak podobu přiřazuje Leonu Battistovi Albertimu. Tato teorie je ovšem z několika důvodů neudržitelná: nelze najít žádnou podobnost portrétní na fresce s dochovanými medailony zachycujícími podobu Albertiho, a navíc je velmi málo pravděpodobná přítomnost figury Albertiho na fresce dominikánů (ačkoliv byl určitě přítomen jakožto architekt na přestavbě fasád kostela S. Maria Novella).<sup>82</sup>

Jediným historicky podloženým názorem tedy zůstává teorie Wakayamy, který se domnívá, že v dané postavě lze spatřit portrét papeže Eugena IV., v Noemovi poté patriarchu z Konstantinopole, a to proto, že právě tehdy, v letech 1438/9, se konal florentský koncil. Avšak žádné další spojitosti mezi těmito historickými postavami a figurami na fresce nejsou.<sup>83</sup>

Poměrně diskutovanou tezí je dnes možné vyobrazení samotného Cosima de'Medici v oné záhadné postavě. Tato teorie je podpořena především podobou obličeje postavy s profilem Cosima na tehdy ražených mincích (právě s touto teorií se shoduje i autor článku – z kterého tato drobná studie vychází - Volker Gebhardt).<sup>84</sup>

Ať už figura představuje kohokoliv, její účel na fresce zůstává přinejmenším záhadným. Svým impozantním vzhledem jistě nepatří k „průvodcům“ (Stifterfigur) v tradičním smyslu, na druhou stranu ji ovšem nelze přiřadit ani k zatraceným (zvláště přijmeme-li domněnku, že vyobrazená postava představuje pravděpodobného objednavatele, tedy Cosima)<sup>85</sup>

<sup>82</sup> GEBHARDT 1990 (POZN. 77) 30

<sup>83</sup> Franco BORSI / Stefano BORSI: Paolo Uccello, Londýn 1994, 182

<sup>84</sup> Ibidem

<sup>85</sup> HOHL (POZN. 35) 44

Horní část figury je úzce spojena s postavou Noeho, který přijímá olivovou ratolest ze zobáku holubice. Noemova ruka, otočená dlaní vzhůru, zcela jistě upomíná na gesto Jana Křtitele, kterým – zcela v duchu italského umění – křtil Krista. Cosimo sám svým postavením poukazuje na Krista v Jordánu (ačkoliv zde lze pozorovat jistý rozpor mezi tříčtvrtečním natočením Cosima a běžným, frontálním zobrazením Krista).<sup>86</sup> Ne nadarmo se tedy podobá gesto pravé ruky Cosima gestu Krista při křtu, k čemuž však Kristus používal pouze dva prsty – ukazováček a prostředníček –, kdežto Cosimo všech pět prstů. Právě přilétající holubice pak uceluje celou scénu právě jako Svatý Duch scénu křtu.

Zajímavá integrace scény křtu do Potopy má své opodstatnění v biblických textech, konkrétně v Prvním listu Petrovo 3, 20-21: *„Tenkrát Boží shovívavost vyčkávala s trestem, pokud se stavěl koráb, v němž bylo z vody zachráněno jenom osm lidí. To je předobraz křtu, který nyní zachraňuje vás.“*<sup>87</sup>

Abychom lépe pochopili ikonografické pozadí celého výjevu, musíme alespoň matně nastínit rozsáhlou síť typologických vztahů, s nimiž je postava Cosima spjata. Jestliže přijmeme premisu, že Cosimo může být chápán jako křtěný (čili jako Kristus), pak však – dle biblických textů – obdobné postavení zaujímá i samotný Noe (např. Mt 24, 37-42: *„Až přijde Syn člověka, bude to jako za dnů Noeho: Jako tehdy před potopou hodovali a pili, ženili se a vdávaly až do dne, kdy Noe vešel do korábu, a nic nepoznali, až přišla potopa a zachvátila všechny – takový bude i příchod Syna člověka. Tehdy budou dva na poli, jeden bude přijat a druhý zanechán. Dvě budou mlít obilí, jedna bude přijata a druhá zanechána. Bděte tedy, protože nevíte, v který den váš Pán přijde.“* Noe je lodivod archy (jakožto prefigurace církve), v moři světa; typologicky je tedy Noe spjat s Kristem,

<sup>86</sup> GEBHARDT 1990 (POZN. 77) 33

<sup>87</sup> Ibidem 34

který cestoval po moři.<sup>88</sup>

Cosimo de'Medici tedy zaujímá svým postavením jistý teologický a symbolický obsah. Kompozičně je totiž neoddělitelně spojen s „kazatelem spravedlnosti“ Noem, prvním patriarchou, jehož činy byly vnímány jako předobrazy Kristova života.

Datace fresky je poněkud nejistá. Převážná část badatelů se kloní k letům 1446-48, jelikož Vasari rozpoznává v jedné z fresk Della Delliho, který se právě v této době vrátil zpět do Florencie. Wakayama práci datuje přímo do roku 1447, čili do doby, kdy umírá papež Eugen IV.<sup>89</sup>

### 3.6 Michelangelo

Michelangelovo zpodobnění potopy na stropě Sixtinské kaple rozhodně patří k nejpůsobivějším, proto je následující díl této práce uvozen právě tímto dílem.

Výmalbu stropu Sixtinské kaple si u Michelangela objednal papež Julius II. Základní koncepce je vcelku jednoduchá: jestliže na levé stěně kaple byly zobrazeny výjevy ze života Mojžíšova a na pravé Ježíšova, strop měl znázornit vládu boží před spasením lidstva. Michelangelo proměnil valenou klenbu kaple malovanými architektonickými články v bohatou iluzivní stavbu s rámcem pro obrazy. Jádrem je střední pás, rozdělený do devíti - čtyř velkých a pěti malých - na sebe navazujících obrazů, ličících stvoření světa, prvních lidí, vznik hříchu a boží trest.<sup>90</sup>

Potopu v tomto případě tvoří střední díl „třídílného“ cyklu, který sestává z *Noemovy oběti*, *Potopy* a *Posmívání Noemovi*. Mnohafigurová kompozice a dramaticky laděná scéna byly ještě umocněny reliéfně působícími obrazy postranními.

Dalo by se říci, že se zde Michelangelovi poprvé podařilo vnést do potopy skutečné prvky beznadějné katastrofy. I kdyby na obraze chyběla

<sup>88</sup> GEBHARDT 1990 (POZN. 77) 30

<sup>89</sup> Ibidem 35

<sup>90</sup> <http://nb.vse.cz/~prochazd/umeni/malirstvi/michelangelo.htm>, vyhledáno 28.1.2010

archa, stěžejní bod, pořád by na diváka působily okolní scény plné děsu, které již samy o sobě dokonale ilustrují zkázu [7].<sup>91</sup>

Michelangelo scénu nenamaloval na základě „běsnění živlů“, nýbrž – dle biblického podání – na základě nenadálého vystoupení vody. Někteří lidé se před ní pokoušejí utéci na hornaté ostrůvky, jiní zkoušejí zachránit své holé životy na lodkách nebo šplhají po bocích archy. Bezvýchodnost celé situace a jistá stísněnost výjevu je navíc umocněna faktem, že se Michelangelo omezil jen na nejnutnější doplňky vyobrazení; na pozadí nejsou žádné další pahorky či bárky, jen nekonečné vody a zdá se, že potopa vše co nejdříve spláchne. Těžká archa se bezpečně plaví vlnami, zatímco bárka co nevidět hrozí převrácením, a skupiny lidí se derou na poslední nezaplavené výčnělky. Tato fakta nám sama o sobě vsugerovávají, že stačí pouze jedna větší vlna, aby pohřbila vše živé. Přírodní úkazy jsou také zobrazeny velmi „úsporně“: voda, obloha, měsíc a mraky tvoří téměř jednolité pozadí. Těžiště scény tvoří právě jednotlivé skupiny lidí. Nastávající přírodní katastrofa je přímo čitelná v gestech jednotlivých postav, v jejich vyděšených a zoufalých tvářích. Dokonce i stromy zdají se mít antropomorfní tvary, a tím je už tak na objetky skoupá krajina ochuzena o další prvek – prvek stromu, který je bližší spíše figuře. – Michelangelo byl ve své podstatě sochař, proto v malbě nezbývá pro krajinu žádný prostor.<sup>92</sup>

Při typizaci jednotlivých postav využívá Michelangelo celou škálu různorodých charakterů a způsobů chování lidí (Verhaltenweisen). Pracuje také s množstvím různorodých motivů – vytváří tím velmi sourodý, a přesto rozmanitý celek událostí. Zastoupeny jsou všechny věky lidského života a také nejrozumnější lidské vztahy: Mladý, v objetí se držící pár, matka, jež své dítě schovává pod plášť a jejíž nohu úzkostlivě objímá další dítě, muž vynášející svou ženu na břeh, skupinka zachráněných, jejichž bližšího počtu

<sup>91</sup> Charles SEYMOUR (ed.): Michelangelo. The Sistine Chapel Ceiling, USA 1995, 80

<sup>92</sup> SEYMOUR (pozn. 89) 81

se nelze dovtípit a řada dalších scén, reprezentujících především snahu o záchranu. Velmi působivě Michelangelo využívá v obou předních skupinkách lidí protiklad klidných a pohybujících se figur [8] [9], neboť v každém houfu se vyskytuje postava ženy, jakási předtucha zoufale přemýšlejícího člověka z Posledního soudu, která ve své nečinnosti a strnulosti shrnuje beznadějnost a nepochopitelnost nastávající události.<sup>93</sup>

Další napínavý protiklad je obsažen mezi zmiňovanými skupinami a mezi ostatními postavami, které vášnivými pohyby a sobeckým jednáním dokreslují obraz lidství: například scény s postavami deroucími se na bárku či na archu nejlépe reprezentují stinnou stránku lidského charakteru. Těm, kteří se již nacházejí mimo vody a kteří mimoděk doufají v záchranu, pud sebezáchovy nedovoluje, aby mezi sebe vpustili více lidí – nechtějí nikterak ohrozit převrnutí lodě. V bárce dokonce stojí žena, jež jistému muži vyhrožuje zabitím (!). Také zde Michelangelo důsledně uplatňuje věrohodnou podobu gest, stejně jako ve výjevech předešlých.

Dramatičnost výjevu je částečně určena také výstavbou obrazu: Skupiny lidí jsou spojeny dvěma vzájemně se křížícími diagonálami, kterými je oko diváka vedeno od přední linie k zadní, aby ten velmi dynamicky a až „roztěkaně“ malbu vnímal. Archa samotná pak ve své geometrické jednoduchosti tvoří protiklad ke zmatkuv popředí, je jakýmsi „ostrovem záchrany“. Hlavní motiv posazený na pozadí (v duchu manýrismu) je tak paradoxně ještě zdůrazněn. Archa zůstává nedotčena vším chaotickým děním na pevnině.

### **3.7 Raffael**

Vedle Michelangela je to především Raffael, který ovlivnil budoucí vývoj motivu, ačkoliv samotné fresky ve Vatikánu byly vytvořeny jeho

---

<sup>93</sup> HOHL (pozn. 35) 40

žáky, pravděpodobně Giuliem Romanem. Lodžie jsou svým způsobem Biblí v obrazech, jež je odvyprávěna na celkem dvaapadesáti výjevech, po čtyřech v každé ze 13 kupolí: osmačtyřicet fresek se věnuje Starému zákonu, další čtyři dále navazují na Nový zákon. Tato Bible v obrazech, neobyčejně působivá a silná po stránce vyprávění, má svou předlohu v raněkřesťanských freskách a středověkých mozaikách.<sup>94</sup>

Příběhu o Noemovi se věnují celkem čtyři fresky: Stavba archy, Potopa, Přistání archy na Araratu a Noemova oběť. Kromě monumentality výjevů samotných je jejich působivost ještě znásobena výškou a velikostí jednotlivých polí.<sup>95</sup>

Raffael studoval Michelangelovu práci, což je zjevně patrné: archa v pozadí, jež je obsazena hloučky lidí, stromy chráněný ostrov vpravo a další nejrůznější podobnosti mezi postavami [10].<sup>96</sup>

Raffael se však omezuje na menší množství motivů konstituujících podobu obrazu. Jejich uspořádání do tří úrovní obrazu a jejich vzájemné propojení dává vzniknout prostoru, na který lze nahlížet jako na „výřez nekonečna“. Za figurami v popředí, jež vidíme zepředu a jež jsou jakousi „dekorací“ (v pozitivním slova smyslu), se klene vodní plocha, úmyslně silně veličená. Postavy se samy o sobě téměř nepohybují: zleva doprava jede muž na koni, nad ním vlaje jeho oděv, uprostřed pak muž vytahuje zcela vyčerpanou ženu, která se zdá být již nenávratně lapena v hrůzné pasti potopy, dále pak opět muž, jenž se snaží, sám s dítětem v rukou, vytáhnout na souš ženu, rovněž s dítětem v náručí. Nad ním poletuje jakýsi šátek. Účinku jistké „okamžitosti“ (Momentaneität) je docíleno právě vzájemným seskupením jednotlivých výjevů: vnímatelův pohled je veden zprava, od vyčerpaného, ale po životě dychtícího koně, přičemž hned očima naváže na řetězec ostatních postav, jemně a nevtíravě propojených. Právě onen řetězec

<sup>94</sup> <http://www.zenit.org/article-17700?l=german>, vyhledáno 25. 12. 2010

<sup>95</sup> HOHL (pozn. 35) 53

<sup>96</sup> ibidem 54-55



jako šedá eminence udává rytmus a pohyb celému výjevu.

Katastrofičnosti a jakési živelnosti není však docíleno pouze pohyby a gesty postav a znázorněním situací, v nichž se náhle ocitli, ani vodou a deštěm, nedílnými součástmi této přírodní tragédie. Důležitou roli zde hraje také účinek světla. To na scénu vniká skrze hustá mračna, ostře osvětluje hlavní skupiny postav a část archy, ale stromům a loďkám kolem se vyhýbá a ponechává je v temném stínu. Svou sytou žlutí, jež přechází v červenou, tvoří společně s inkarnáty postav ostrý kontrast ke studeným modrým, zeleným a šedým tónům. Ostrost a jakási náhlost světla znejasňuje a narušuje stavbu obrazu a staví do protikladu snahu o záchranu tonoucích a vznešenost archy.

Tímto ztvárněním myšlenky se již umělec dostal částečně mimo vymezený rámec renesance. Už jen společné vztahy barev a stínování odporují renesančním principům. Ve srovnání s Michelangelem, který de facto skrze kompozici dále rozvíjel vrcholnou renesanci, se zde rýsuje nový přístup, který se v konečném důsledku měl stát velmi významným: silnější akcentování krajiny a malířské přizpůsobení se člověku a přírodě.<sup>97</sup>

### **3.8 Leonardo da Vinci**

Nahlédneme-li díla pojednávající o potopě, jež vznikala do počátku 16. století, nalezneme v nich několik víceméně společných znaků: Všechna stavějí formu nad obsah, dále je zde silně patrná tendence k zobrazování výjevu v jakémsi „pořádku“, uspořádání a kráse. Ošklivé je potlačováno. Pokud jde o zpodobnění bezvýchodných situací a dálek prostoru, omezují se díla pouze na prostor měřitelný lidskými měřítky, na prostor světa, jenž bude vždy limitován propozicemi obrazu. Potopa se stává světskou událostí, je chápána jako lidská tragédie, což se nejlépe ukazuje právě u

---

<sup>97</sup> HOHL (pozn. 35) 57

Michelangela, který katastrofy využívá k zdůraznění osudů jednotlivých postav a k ilustraci nadcházející zkázy lidstva.<sup>98</sup>

Není náhodou, že Leonardo žádný obraz s námětem Potopy nenamaloval, ačkoliv jej plánoval. Neboť co totiž popisuje slovy v traktátu o zobrazení potopy, by jen ztěžilo šlo skloubit s Leonardovými zásadami a jinými jeho díly.

Pro Leonarda je však příznačné, že i tento jeho text sestává ze dvou částí. Zatímco na jedné straně rozpracovává fantaskní obraz Potopy v celé jeho šíři včetně urputného boje člověka a zvířat s mocnou přírodou, na straně druhé vysvětluje její příčiny stručně a s vědeckou přísností.<sup>99</sup>

Leonardo je vůbec prvním, kdo Potopu podrobuje kritice a dochází k závěru, že se nemohlo jednat o jev, jenž by postihl celý svět. Zatímco ve středověku byla potopa chápána jako akt spásy a jako historická skutečnost a zatímco i pozdější vědci (jako např. Athanasius Kircher) staví vědu do stínu církevních dogmat, zaobírá se Leonardo problémem zcela v rovině čiré vědeckosti. Není pro něj eschatologickým jevem, nýbrž – dle jeho vlastních kosmologických výzkumů – nutným nebo možným přírodním procesem, který lze vysvětlit přírodními zákony. Protože tedy není u Leonarda potopa chápána jako boží zákon, jsou osudy lidí důležité až v druhé linii.<sup>100</sup>

Leonardo se Potopou zabývá stejným způsobem, jako se staví k výzkumu pohybu větru nebo vodním tokům. Ve svých kresbách se pokouší zachytit neviditelné kosmické energie, které stojí za přírodními úkazy, tím, že demonstruje jejich působení v čase a prostoru, převádí je ve hmotu.

Kresby s motivem Potopy zobrazují zesílený účinek takových prasil (Urkräfte) v abstraktní formě. V těchto kresbách se dokonalým způsobem prolínají vědecké a umělecké tendence; Potopa nabývá (v uměleckém

---

<sup>98</sup> HOHL (pozn. 35) 32

<sup>99</sup> Ibidem 35

<sup>100</sup> Ibidem 48

ztvárnění) vizionářského charakteru.

Leonardo vytvořil sérii 16 kreseb<sup>101</sup> s motivem potopy. Všechny dokonale ilustrují autorovu snahu o vyjádření živelné katastrofy uměleckými prostředky tak, aby forma hrála teprve druhotnou roli. Na fólii Windsor 12380 [12] lze rozpoznat mohutnou explozi, která ničí skalní výběžky, cyklon, který burcuje vody, mraky a prach. Na další z fólií [11] je vypořádána bouře, jejíž obrovská síla demoluje nejen skály, ale také města. V těchto dvou kresbách lze ještě rozeznat jednotlivé objekty, součásti krajiny. Jinak je tomu už na kresbě Windsor 12383, kde vítr, mraky a voda splynuly v jedno. Nepřítomností země jako takové (skály, města) činí kresbu ještě více abstraktní.

Pouze v kresbě 12376 realizuje Leonardo něco z toho, co předdeslal ve svých traktátech: v dolní části kresby se nachází skupina lidí, která se snaží ukrýt před bouří, jež zrovna poráží stromy. Dva ze stromů se následně kácí do vody tak, jak je popsáno v textu. Horní část kresby zabírá mořská bouře a z oblých mraků jsou vytvořeny jakési postavy, které lze identifikovat jako „bohy větru“ (Windgötter) nebo jako anděly.

Umělec tedy své představy prezentuje v mýtickém hávu. V těchto pracích, které jsou Leonardovými nejvlastnějším projevem, se dostatečně projevuje umělcovo volnomyšlenkářství vůči náboženství. Jestli se dá mluvit přímo o zavržení Boha, nelze však říci. Harmonie, v níž Leonardo věří, se projevuje v zákonech, jež jsou zákony světa. I samotný živel je přírodní zákonitostí.<sup>102</sup>

Leonardovo vědecké vyložení celého problému a umělecké zpodobnění renesančních mistrů spojuje víra v harmonii a formu. Potopa je objektivizována a podrobena zákonům přírody. Rozum, pozorování a fantazie se navzájem prolínají, všechny v sobě však jednoznačně potlačují křesťanskou myšlenku na úkor ryze racionálního přístupu.

---

<sup>101</sup> <http://idlespeculations-terryprest.blogspot.com/2010/01/deluge.html>, vyhledáno 25. 10. 2010  
HOHL (pozn. 35) 49

<sup>102</sup> ibidem

### 3.9 Nicolas Poussin

V Poussinových tragických krajinách se odráží jakýsi „obrat“ od štěstí k neštěstí, dané události jsou v jeho díle chápány jako chtění osudu. V obrazech nejde o zánik světa samotný, nýbrž o osudy nešťastných jednotlivců, kteří byli postiženi nenadálou katastrofou.<sup>103</sup> Závěrečný obraz Ročních období *Zima-Potopa (Winter-Sintflut)* [13] zpodobňuje universální neštěstí, kterému unikla jen archa plující v pozadí. Poussin ve výjevu, který je osvětlen jen úderem blesku, nikoliv už svitem měsíce, zobrazil málo postav. V moři se topící lidé se snaží nejrůznějšími způsoby zachránit, muž, který se drápe na koně a další, jenž se snaží zachránit na kusu dřeva – všechny tyto momenty sestávají z detailů, jež zesilují celkový účinek scény. Uprostřed obrazu, kde voda prolomila hráz, jsou vyobrazeni čtyři muži: jeden šplhá na loď, jiný se pokouší zachránit plaváním, další, podpíraný čtvrtým, má v prosbách ruce vztažené k nebi. Podobnou pózu pak zaujímá i postava ženy v loďce vlevo, jež ve vztažených rukou drží dítě a podává jej muži stojícímu na skále, zatímco jiný muž se snaží přidržovat loďky. Na obraze není znázorněn jen zánik lidstva, ale také zánik říše živočišné i rostlinné. Skály jsou až na několik málo míst se stromy holé, obnažené, stromy samotné jsou zčásti poničené a na jedné z větví se před vodou snaží zachránit had.

Poussin tímto svým dílem nenavazuje ani na obsáhlé znázornění potopy, ani se nepokouší svým postavám vtělit zoufalá a až patetická gesta, tak typická pro Michelangela, Raffaela či Antonia Carraci.<sup>104</sup>

Raffaelovu potopu ve vatikánských lodžích lze chápat jako jistý sled po sobě jdoucích událostí. Po Stavbě archy následuje Potopa, nato Opuštění archy a v závěru Noemova oběť. Vatikánské lodžie jsou jakýmsi příběhem Starého zákona zakončeným Zjevením Páně. Tintoretto pak Potopu chápe v typologickém smyslu a

<sup>103</sup> Oskar BÄTSCHMANN: Nicolas Poussins Winter-Sintflut: Jahreszeit oder Ende der Geschichte?, in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 52, 1995, 42

<sup>104</sup> BÄTSCHMANN (pozn. 87) 44

spojuje jej s Posledním soudem. Tomu odpovídá i v obraze chybějící archa. Proti potopě pak staví pád vyvoleného národa, uctívání zlatého telete. Na rozdíl od Raffaelova obrazového převyprávění bible a Tintorettova typologického chápání je Poussinova čtveřice obrazů spojena s přírodní, v cyklech se opakující roční dobou. Cyklus je započat jarem (ránem), což lze spojit s rájem; léto (poledne) a podzim (večer) jsou pak představeny dvěma scénami zobrazujícími plodnost; zima-potopa pak sérii uzavírá. Biblické scény tedy neodpovídají historickému sledu událostí. Problém, který tyto čtyři obrazy nastolují, je vztah mezi přírodním průběhem cyklu roku a denní doby a obecně pojatým, či dokonce určitým způsobem upraveným historickým průběhem od začátku do konce. Obrazy čtyř ročních období samy sebe transformují v jakýsi historický proces stvoření.<sup>105</sup>

Žádné dílo se do té doby nezabývalo záležitostí, kterou rozpracovával Poussin – totiž oním novým symbolickým přístupem, jenž přetíná několik rovin výkladu: přírodní (roční období), nábožensko-historickou (jednotlivé události) a částečně i mytologickou, jež však úzce souvisí s prvně uvedeným a lze konstatovat, že se v tomto případě oba pojmy doplňují, či že dokonce splývají.

### **Anne-Louis Girodet-Trioson**

Girodetova *Scène de Déluge* [14] je v mnoha ohledech specifická a liší se od předešlých v několika aspektech: především je nutné uvést, že zatímco Michelangelo, Raffael či Uccello se pokoušeli zachytit potopu universální, postihující celý svět, u Girodeta dochází k radikální proměně, transformaci "obecného v konkrétní", a potopa tak v jeho podání dostává velmi subjektivní ráz. Je dobré připomenout, že Girodetova malba vznikla nedlouho po vydání Miltonova *Ztraceného ráje* a je velmi zajímavé vysledovat reakce francouzských umělců na toto dílo: právě ve Francii byl Ztracený ráj přijat velmi rozporuplně, jak dokládají četné výňatky z dopisů či kritik v novinách. Neexistuje sice žádný důkaz, že malba

<sup>105</sup> Oskar BÄTSCHMANN: Nicolas Poussin. *Dialectics of Painting*, Londýn 1990, 88-89

vznikla inspirací jistou Miltonovo pasáží (Girodet sám popřel, že by se mělo jednat o universální potopu, kdežto ve Ztraceném ráji je Potopa pouze vizí, kterou Bůh ukazuje Adamovi, aby tím naznačil budoucnost lidstva – čili se nejedná o jeden z centrálních obrazů Ztraceného ráje), nicméně je nutné mít na zřeteli časovou souslednost a vliv Ztraceného ráje na mnoho umělců té doby.<sup>106</sup>

Srovnáme-li Girodetův způsob malby s tendencemi tehdejší klasicistní Francie, dojdeme nutně k závěru, že Girodetův jedinečný rukopis byl silně ovlivněn faktory "zvenčící", faktory, které nekorespondovaly s pojmy jako "noblesa" či "vznešenost" ve francouzském slova smyslu té doby. To podporuje i samotná Girodetova osobnost: jeho touha po vědění, důkladné a vytrvalé studování malby a historie umění jej přivedlo za hranice francouzského diskursu. S největší pravděpodobností tak byl Girodet obeznámen s anglickým uměním a nelze se ubránit srovnání Girodetovy Potopy a Fuseliho ilustrací *Ztraceného ráje* [16]: Girodet stejně jako Fuseli umístil výjev do skalnaté scenérie, stejně tak pozadí ztvárnil obdobně, když vymaloval zataženou oblohu s bouří a blesky. Jakousi nejistou vyváženost postav na dvou Fuseliho výjevech (viz. Obr.) Girodet dotáhl tak daleko, že se stala bezesporu jedním z hlavních faktů, který diváka zaujme nejdříve. Dále by také měla být zmíněna Girodetova anatomická kresba, jež k Fuselimu rovněž odkazuje.<sup>107</sup>

Víme, že Girodet o Potopě začal uvažovat v roce 1795 v Ženevě a dále víme, že vyobrazení přírodních katastrof bylo velmi populární právě během porevolučních let. Všechny tyto poznatky se mohou prolínat a lze z nich vyvodit alespoň částečný závěr: Fuseliho ilustrace *Ztraceného ráje* musely uspišit Girodetovu přípravu Potopy. Zdá se, že Girodet ve Fuselimu našel spíš dílčí či nepřímou inspiraci – rozhodně nemůžeme říct, že by svou vizi Potopy odvodil přímo z ilustrací *Ztraceného ráje*.<sup>108</sup>

Girodetovo pojetí Potopy bylo jak obsahově, tak formálně pojednáno odlišněji,

<sup>106</sup> James H. RUBIN: An Early Romantic Polemic: Girodet and Milton, in: *The Art Quarterly* XXXV, 1972, 212

<sup>107</sup> RUBIN (pozn. 106), 215

<sup>108</sup> Ibidem 216

než bylo obvyklé a konvenční ve Francii té doby. Mnohé napovídá také srovnání Girodeta s Poussinem: Chaussard o Poussinových malbách mluví jako o tragédiích (*grande Tragédie*). Pro definování tragédie užívá takové výrazy jako *melancholie*, *soucit* a *smutek*. Narozdíl od Girodeta je v Poussinových malbách potlačena hrůzostrašnost (kterou Chaussard označuje pojmem *terror*), deprimující strachy a hrůzy jsou ukryty pod povrchem, nejsou explicitně vyjádřeny jako právě v Girodetově případě. Sám dále říká, že jenom proto, že postavy na Poussinových malbách jsou oproti dominantní krajině malých rozměrů, neznamená, že bychom obrazy měli chápat jako *pastorální výjevy*. Stejně jako divadelní tragédie té doby se i malba snažila docílit aristotelské katarze skrze lítost a obavu, nikoliv skrze odpor a ošklivost, čemuž se naopak snažili vyhnout.<sup>109</sup>

Girodet potopu zobrazil nikoliv jako celek, jako přírodní událost, jež postihla celé lidstvo, nýbrž ji samotnou odsunul na pozadí, aby mu posloužila jen jako příčina pro vystrašené a zmatené chování postav na plátně. Jejich pohyby, výrazy v obličejích a gesta jsou v přímém rozporu s akademickými tendencemi a dosavadním pojetím *tragična*. Zatímco Poussinovy malby lze charakterizovat pojmy zastupujícími *tragično*, *tragédii*, v případě Girodeta se musíme obrátit k *melodramatu*, abychom byli schopni jeho dílo usadit do příslušných tendencí. V porevoluční době totiž nastává rozkvět této divadelní formy, jež je charakteristická především včleněním přírodních prvků do hry: scény jsou plné hřmění, blesků a rovněž záplav. Když tedy později Chaussard přirovnával Girodetovu *Potopu* k *melodramatu*, nemluvil v metaforách, nýbrž použil divadelní "návosloví" pro výtvarné umění.<sup>110</sup> Nerespektování antických pravidel a přehánění, nadsázka v divadle i na malířském plátně nebyly na počátku 19. století nikterak ojedinělé, přesto však Girodet nebyl ve Francii následován: antické tradice byly ve Francii zakořeněny natolik, že nedovolovaly případným následovníkům pokračovat v Girodetově odkazu a malovat melodramaticky laděné scény, jež patřily do kategorie

<sup>109</sup> RUBIN (pozn. 106) 220

<sup>110</sup> Ibidem 225

nízkých forem umění.



## 4 Závěr

Slovesné umění a první literatura měly vliv na pozdější výtvarné ztvárnění téže látky. V případě potopy si můžeme povšimnout opakujících se prvků, které se vyskytují v lidové slovesnosti často vzdálených národů. Těžko na základě tohoto poznatku dělat jakékoliv soudy; mnohdy ani není jisté, který národ ovlivnil jaký – dlouhý časový úsek a nedostatek informací nám mnoho možností nedávají. Uvedené příklady z literatur a ústního podání příběhů některých národů však mohou být dostatečnou ukázkou toho, že ač společnost každého národa fungovala zcela autonomním a jedinečným způsobem, myšlení, mytologické výklady přirozených událostí a přístup k uvažování se nevyvíjely samostatně, ale vždy v jakési vzájemné závislosti.

Výtvarné umění samozřejmě reagovalo na tyto tendence. Svaté písmo se stalo základem pro vizuální zpodobnění biblických situací a příběhů. Zprvu primitivně a symbolicky míněné malby archy-truhly v katakombách přešly – pod vlivem učení řady apologetů – v důslednější zobrazení: pyramidovou, popř. odstupňovanou archu. Tyto a příbuzné tvary, jak naznačují vybraná díla známých umělců, prostupovaly téma potopy celý středověk a novověk.

Potopa samotná nabízí širší škálu zpodobnění. Jednoduché raněkřesťanské zobrazení se omezuje na minimum znaků a dbá především na zpodobnění archy a Noeho. Na potopu je však brán čím dál větší zřetel, aby s nástupem renesance dostala ráz přírodní katastrofy, ústící v realistické, tragičnem prosycené malby.

Jistě by bylo velmi zajímavé sledovat ikonografický vývoj tohoto tématu až do současnosti. Rovněž by mohlo být poučné srovnat lidovou slovesnost a literaturu nekřesťanských národů a výtvarnou podobu tradovaných příběhů. Tento úkol by však překročil rámec této práce, nicméně se domnívám, že případné rozšíření (či navázání na tuto práci prací jinou) tímto směrem by bylo na místě.

## 5 Seznam použité literatury

- ANDREE Richard, Die Flutsagen, Braunschweig 1891
- BADSTÜBNER Ernst / NEUMANN Helga / SACHS Hannelore: Christliche Ikonographie in Stichworten, Leipzig 1980
- BÄTSCHMANN Oskar: Nicolas Poussin. Dialectics of Painting, Londýn 1990
- BÄTSCHMANN Oskar: Nicolas Poussins Winter-Sintflut: Jahreszeit oder Ende der Geschichte?, in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 52, 1995, 38-48
- BERTI Luciano: Kindlers Malereilexikon, Bd. 12, Mnichov 1982
- BLACK Jeremy / GREEN Anthony: Bohové, démoni a symboly starověké Mezopotámie, Praha 1999
- BOECK Wilhelm: Paolo Uccello. Der Florentiner Meister und sein Werk, Berlin 1939
- BORSI Franco / BORSI Stefano: Paolo Uccello, Londýn 1994
- BRAUNFELS Wolfgang: Lexikon der christlichen Ikonographie, Breisgau 1972
- BURKHARDT Helmut / GRÜNZWEIG Fritz / LAUBACH Fritz: Das grosse Bibellexikon, Wuppental 1990
- CHAYNE Thomas Kelly: Traditions and Beliefs of ancient Israel, USA 2007<sup>3</sup>
- DHARMA Krišna: Mahábháratha, Praha 2007
- FOUILLOUX Danielle / LANGLOIS Anne / LE MOIGNÉ Alice / SPIESS Francoise / THIBAUT Madeleine / TRÉBUCHON Renée: Slovník biblické kultury, Praha 1992
- GEBHARDT Volker: Ein Porträt Cosimo de' Medicis von Paolo Uccello. Zur Ikonographie der „Sintflut“ im Chiostro Verde von Santa Maria Novella in Florenz, in: Pantheon XLVIII, 1990, 28-35
- KONDRATOV Alexandr: Mýty a fakta o potopě světa, Olomouc 1986
- KUBÍNOVÁ Kateřina: Emauzský cyklus – monumentální Zrcadlo lidského spasení, in: Emauzy: benediktinský klášter Na Slovanech v srdci Prahy, Praha 2007
- LOVERANCE, Rowena: Christian Art, Londýn 2007
- MITCHELL T. C.: The Bible in the British Museum. Interpreting the Evidence, Londýn 2004<sup>2</sup>
- READE Julian: Mesopotamia, Londýn 2007
- RICKERT Margaret: Painting in Britain. The Middle Ages, in Pelican History of

Art, Oxford 1954

RIEM Johannes: Die Sintflut in Sage und Wissenschaft, Hamburg 1926

RIZZA Alfredo: Asyřané a Babyloňané, Praha 2007

ROYT Jan: Slovník biblické ikonografie

RUBIN, James H.: An Early Romantic Polemic: Girodet and Milton, in: The Art Quarterly XXXV, 1972, 211-238

SEYMOUR Charles (ed.): Michelangelo. The Sistine Chapel Ceiling, USA 1995

SUŠIL František: Rozmluva sv. Justina s Tryfónem, in: Spisy Apoštolských otců, Sušil František (ed.), Praha 1874

VASARI Giorgio: Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů I, Praha 1976

ZAMAROVSKÝ Vojtěch: Gilgameš, Praha 1976

## **Internetové zdroje:**

[http://charmed.cybergames.cz/shakti\\_a\\_shiva.html](http://charmed.cybergames.cz/shakti_a_shiva.html)

<http://idlespeculations-terryprest.blogspot.com/2010/01/deluge.html>

<http://nb.vse.cz/~prochazd/umeni/malirstvi/michelangelo.htm>

<http://www.wissen.de/wde/generator/wissen/ressorts/natur/index.page=1169174.html>

<http://www.zenit.org/article-17700?l=german>